

Título da dissertação: Teatricidades: O espaço urbano do teatro no espaço teatral da cidade

Nome do aluno: Cheila Cardim dos Santos Rafael

Orientador: Professora Doutora Maria João de Mendonça e Costa Pereira Neto

Mestrado: Mestrado Integrado em Arquitectura

Data: Outubro 2018

## **RESUMO**

Partindo da estreita relação entre a actividade teatral e as diferentes civilizações e sociedades ocidentais, a presente dissertação científica propõe-se à compreensão do modo como as realidades urbana e social influenciaram e continuam a influenciar o espaço e o edifício teatral e vice-versa, no sentido de identificar as premissas-chave necessárias à concepção de estruturas teatrais futuras, que garantam a perfeita harmonia entre o edifício teatral e as cidades, e que respondam positivamente às vontades e expectativas do público. Assim, num primeiro plano, abordam-se os contornos da temática do teatro, segundo uma perspectiva abrangente e multidisciplinar e, num segundo plano, o estudo concomitante das características intrínsecas do edifício teatral, no contexto das cidades, e da relação simbiótica do espaço teatral com a componente urbana da cidade e dimensão social do público. Neste contexto, a cidade de Lisboa apresenta-se como um cenário ideal uma vez que se assume como o território de carácter urbano em Portugal mais rico e preponderante para o estudo tridimensional que se pretende. Posto isto, esta dissertação aponta no sentido da necessidade de se incluir as dimensões arquitectónica, urbana e social aquando o estudo e concepção de novas tipologias espaciais teatrais.

Palavras-chave: Teatro; espaço teatral; espaço urbano; espaço social; Lisboa.



Dissertation title: Theatricities: The urban space of the theatre in the theatrical space of the city

Student's name: Cheila Cardim dos Santos Rafael

Scientific Supervisor: Professora Doutora Maria João de Mendonça e Costa Pereira Neto

Masters: Integrated Master's Degree in Architecture

Date: Outubro 2017

### **ABSTRAT**

Based on a close relationship between theatrical activity and western civilizations and societies, this scientific dissertation attempts an understanding of how urban and social realities influenced in the past and continue to influence theatrical buildings and theater in general, and vice versa, in a way to the the identification of the necessary key premises for the design of future theatrical structures which guarantee perfect harmony between theater buildings and cities and which respond positively to the expectations of the public. Firstly, are taken into account the main theater contours, accordingly with an embracing and multidisciplinary view and, secondly, the conjoint study of intrinsic characteristics of theater buildings, in a city setting, and symbiotic relation between theatrical space and city's urban space and public's social dimension. In this context, Lisbon city presents itself as an ideal scenario, because it is considered to be the most rich and preponderant portuguese urban territory for a three-dimensional study. Meanwhile this dissertation points to the immediate need to include the urban and social dimensions when studying and designing new theatrical typologies.

Keywords: Theater; theater space; urban space; social space; Lisbon.





## ÍNDICE GERAL

<b>NOTAS INTRODUTÓRIAS .....</b>	<b>1</b>
<b>1. ESTUDO DO LUGAR TEATRAL .....</b>	<b>9</b>
1.1. O ESPAÇO TEATRAL .....	10
1.2. TEATRO, CIDADE E SOCIABILIDADE .....	13
<b>2. UMA ABORDAGEM DIACRÓNICA DO TEATRO NA CIDADE.....</b>	<b>17</b>
2.1. DO TEATRO PRIMITIVO AO TEATRO ROMANO .....	18
2.2. TEATRO E DRAMA RELIGIOSO MEDIEVAL.....	27
2.3. <i>LA COMMEDIA DELL'ARTE</i> .....	35
2.4. O TEATRO NO RENASCIMENTO .....	37
2.5. <i>JEU DE PAUME</i> E O TEATRO DA CORTE FRANCESA.....	49
2.6. O TEATRO CLÁSSICO FRANCÊS DE RAIZ ITALIANA .....	52
2.7. <i>LE BOULEVARD DU TEMPLE</i> .....	57
2.8. O TEATRO ISABELINO .....	61
2.9. <i>LOS CORRALES</i> DO SÉCULO DE OURO ESPANHOL.....	71
2.10. O TEATRO NEOCLÁSSICO .....	77
2.11. O TEATRO MODERNO DE WAGNER.....	83
<b>3. O ESPAÇO TEATRAL NA CIDADE CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>88</b>
3.1. A DISSOLUÇÃO DO ESPAÇO TEATRAL .....	89
3.2. A PLURALIDADE TIPOLOGICA.....	92
3.3. LINA BO BARDI E O TEATRO OFICINA .....	104
3.4. A CIDADE ESPECTÁCULO .....	108
3.5. OS TEATROS DO SÉCULO XXI .....	116
<b>4. O TEATRO NO ESPAÇO CÉNICO DA CIDADE DE LISBOA.....</b>	<b>131</b>
4.1. OS LUGARES PÚBLICOS DA LISBOA DO SÉC XIX E XX .....	132
4.2. OS TEATROS DE FEIRA .....	141
4.3. OS TEATROS DE BOLSO.....	147
<b>5. O PARQUE MAYER, CIDADE, TEATRO E SOCIABILIDADE .....</b>	<b>155</b>
5.1. O PARQUE NA CIDADE.....	156
5.2. OS TEATROS NO PARQUE .....	160
5.3. A SOCIABILIDADE NO TEATRO .....	167
5.4. UM TEATRO CONCEPTUAL PARA A LISBOA DO SÉCULO XXI .....	173
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>182</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>187</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>195</b>



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Bull Dance, Mandan O-kee-pa Ceremony</i> .....	19
Figura 2 – Teatro Dionísio de Leacroft.....	21
Figura 3 – Plano da acrópole de Atenas .....	22
Figura 4 – Excerto de planta de Roma Antiga.....	25
Figura 5 – Reconstrução da <i>scaenae frons</i> do antigo teatro de Orange em França. ....	27
Figura 6 – <i>Mansions</i> dispostas ao longo da nave de uma igreja.....	29
Figura 7 – Martírio de Santa Apolónia.....	30
Figura 8 – Teatro em Arena.....	30
Figura 9 – Paixão de Lucerne.....	31
Figura 10 – Excerto de gravura da cidade de Lucerne .....	31
Figura 11 – O Triunfo de Isabella.....	33
Figura 12 – <i>Le Ballet Comique de la Reine dans le Petit-Bourbon</i> .....	34
Figura 13 – Excerto de planta <i>Quartier du Louvre</i> . ....	34
Figura 14 – <i>Kermesse with theatre and procession</i> .....	35
Figura 15 – <i>Balli di Sfessania</i> .....	36
Figura 16 – Transposição da cena urbana para o palco do teatro .....	37
Figura 17 – O palco de Terentius.....	38
Figura 18 – Uma concepção renascentista do teatro romano.....	38
Figura 19 – A cena cómica de Serlio .....	39
Figura 20 – A cena satírica de Serlio .....	39
Figura 21 – A cena trágica de Serlio .....	40
Figura 22 – Desenho esquemático do antigo teatro de Pula na Croácia .....	41
Figura 23 – Planta do teatro Olímpico de Vicenza.....	43
Figura 24 – Perspectiva do teatro Olímpico de Vicenza .....	43
Figura 25 – Mapa da cidade de Sabbioneta .....	43
Figura 26 – Perspectiva do teatro Farnese de Parma .....	45
Figura 27 – Excerto de planta da cidade de Parma .....	46
Figura 28 – Teatro Farnese de Parma.....	47
Figura 29 – Planta do teatro Farnese de Parma .....	47
Figura 30 – Palco do teatro Farnese de Parma .....	47
Figura 31 – Alçado e planta do teatro de Inigo Jones em Drury Lane, Londres .....	48
Figura 32 – Cortes do teatro de Inigo Jones em Drury Lane, Londres .....	48
Figura 33 – Localização das salas de espetáculos em Paris no séc. XVII .....	49
Figura 34 – Excerto da <i>Grand Plan de Paris</i> .....	51
Figura 35 – Perspectiva do <i>Hôtel de Bourgogne</i> .....	51
Figura 36 – Planta do edifício da <i>Comédie-Française</i> , antiga Ópera dos <i>Comédiens du Roi</i> .....	54
Figura 37 – Excerto do mapa de Paris de Turgot .....	54

Figura 38 – Alçado frontal e corte transversal do edifício da <i>Comédie-Française</i> .....	55
Figura 39 – Gravura do Palácio de Tuileries .....	56
Figura 40 – Excerto do mapa de Paris de Turgot .....	56
Figura 41 – Evolução dos modelos das salas de teatro desde o teatro de Vitruvius ao de Turim .....	57
Figura 42 – Sobreposição do <i>Boulevard du Temple</i> sobre a planta actual de Paris .....	59
Figura 43 – Os teatros do <i>Boulevard du Temple</i> .....	59
Figura 44 – Rei Louis XV e Rainha Marie Leszczynska na Pont Neuf .....	60
Figura 45 – Localização dos teatros de Londres na época de Shakespeare .....	62
Figura 46 – Planta de <i>Bankside</i> em <i>Southwark</i> na época de Shakespeare .....	63
Figura 47 – Gravura do <i>Inn Yard White Hart</i> em <i>Southwark</i> .....	65
Figura 48 – Planta do <i>Inn Yard White Hart</i> em <i>Southwark</i> .....	65
Figura 49 – Planta do <i>White Hall</i> , Londres.....	66
Figura 50 – Alçado principal e planta de Inigo Jones do <i>Cockpit Real</i> , Londres .....	66
Figura 51 – Localização dos <i>Blackfriars</i> .....	68
Figura 52 – Reconstrução do <i>blackfriars</i> de Burbage .....	68
Figura 53 – Panorama de Londres com representação dos teatros <i>The Garden</i> e o <i>The Globe</i> .....	68
Figura 54 – Perspectiva do teatro <i>The Globe</i> .....	70
Figura 55 – Reconstrução conjectural do teatro <i>The Globe</i> .....	70
Figura 56 – Reconstrução de um auto sacramental na <i>Plaza Mayor</i> , Madrid .....	72
Figura 57 – Desenho esquemático do <i>Corral de la Cruz</i> .....	74
Figura 58 – Localização aproximada do <i>Corral de la Cruz</i> , Madrid .....	74
Figura 59 – Desenho esquemático do <i>Corral del Príncipe</i> .....	75
Figura 60 – Localização aproximada do <i>Corral del Príncipe</i> , Madrid .....	75
Figura 61 – Comparação das plantas do <i>Corral del Príncipe</i> e do <i>Teatro Español</i> .....	77
Figura 62 – Fotografia do interior da sala principal do <i>Teatro Español</i> .....	77
Figura 63 – Gravura da reconstituição do antigo <i>Corral del Príncipe</i> .....	77
Figura 64 – Excerto da planta de Besançon .....	79
Figura 65 – Planta do teatro de Besançon.....	79
Figura 66 – Fotografia do teatro de Besançon na <i>Rue Mégevand</i> .....	79
Figura 67 – Excerto da planta de Berlim .....	80
Figura 68 – Planta do teatro <i>Schauspielhaus</i> , Berlim .....	80
Figura 69 – Excerto da planta de Paris.....	82
Figura 70 – Planta da Ópera Garnier .....	82
Figura 71 – Planta de <i>Bayreuth</i> .....	85
Figura 72 – Gravura do Festival <i>Wagnerin</i> em 1876, <i>Bayreuth</i> .....	85
Figura 73 – Planta da Ópera de <i>Bayreuth</i> .....	86
Figura 74 – Fotografia da sala principal da Ópera de <i>Bayreuth</i> .....	86
Figura 75 – Tipologias de palco no Teatro Total .....	92
Figura 76 – Interior do Royal Exchange Theatre, Manchester .....	96

Figura 77 – Planta esquemática do Royal Exchange Theatre .....	96
Figura 78 – Interior do Suzanne Roberts Theatre, Philadelphia .....	97
Figura 79 – Planta esquemática do Suzanne Roberts Theatre .....	97
Figura 80 – Interior do Chicago Shakespeare Theatre Navy Pier, Chicago .....	98
Figura 81 – Planta esquemática do Chicago Shakespeare Theatre .....	98
Figura 82 – Interior do <i>Dorfman Theatre</i> , Londres .....	99
Figura 83 – Plantas esquemáticas da sala do <i>Dorfman Theatre</i> .....	99
Figura 84 – Actuação de Peter Schumann, Glover .....	101
Figura 85 – Pintura de uma representação da companhia <i>Bread and Puppet</i> .....	101
Figura 86 – Companhia <i>Grand Magic Circus</i> em <i>Good Bye Mr. Freud</i> , Paris .....	102
Figura 87 – Representação da peça <i>The Constant Prince</i> , Paris .....	103
Figura 88 – Esquízo do Teatro Oficina com base nos desenhos de Lina Do Bardi .....	105
Figura 89 – Plantas do Teatro Oficina de Lina Bo Bardi .....	106
Figura 90 – Fotografia do interior do Teatro Oficina, São Paulo.....	107
Figura 91 – Dr. M em <i>E Morreram Felizes para Sempre</i> .....	120
Figura 92 – Fotografia do exterior do <i>Tiny Travelling Theatre</i> , Londres .....	122
Figura 93 – Desenho esquemático do <i>Tiny Travelling Theatre</i> .....	122
Figura 94 – Fotografia do teatro Escaravoux, Madrid .....	123
Figura 95 – Desenho esquemático da estrutura Escaravoux .....	123
Figura 96 – Fotografia do exterior do 77 Theatre, Pequim.....	125
Figura 97 – Fotografia do interior do 77 Theatre, Pequim .....	125
Figura 98 – Desenho de Oscar Niemeyer do Teatro Municipal Raul Cortez, Rio de Janeiro .....	126
Figura 99 – Interior do Teatro Municipal Raul Cortez, Rio de Janeiro .....	126
Figura 100 – Fotografia do teatro <i>The Wave</i> , Valparaíso .....	128
Figura 101 – Planta do teatro <i>The Wave</i> . .....	128
Figura 102 – Fotografia diurna do The Cineroleum, Londres .....	129
Figura 103 – Fotografia nocturna do The Cineroleum, Londres .....	129
Figura 104 – Gravura do Passeio Público de Lisboa.....	133
Figura 105 – Gravura do teatro São Carlos.....	135
Figura 106 – Fotografia da fachada do teatro D. Amélia .....	135
Figura 107 – Gravura do antigo teatro da Rua dos Condes .....	136
Figura 108 – Gravura do Theatro do Gymnasio.....	136
Figura 109 – Fotografia do Teatro Eden .....	138
Figura 110 – Gravura do antigo Circo Price .....	138
Figura 111 – Teatro na Feira das Amoreiras.....	143
Figura 112 – Feira de Belém .....	143
Figura 113 – Desenho do Teatro D. Afonso .....	144
Figura 114 – Teatro D. Luiz .....	144
Figura 115 – Plano da Feira do Parque Eduardo VII em 1914.....	145

Figura 116 – Fotografia do exterior do Teatro Chalet .....	146
Figura 117 – Fotografia do exterior do Teatro Júlia Mendes .....	146
Figura 118 – Fotografia da sala do Teatro da Cornucópia .....	151
Figura 119 – Fotografia da sala do Teatro Ibérico .....	151
Figura 120 – Fotografias da sala do Teatro do Bairro .....	152
Figura 121 – Carta Topográfica de Lisboa .....	158
Figura 122 – Planta dos Jardins do Parque Mayer e da Avenida da Liberdade .....	159
Figura 123 – Fotografia do Palácio Lima Mayer .....	159
Figura 124 – Fotografia aérea do Parque Mayer .....	160
Figura 125 – Fotografia do exterior do Teatro Maria Vitória .....	161
Figura 126 – Partitura para piano da Revista Lua Nova .....	161
Figura 127 – Fotografia da fachada do Teatro Maria Vitória .....	162
Figura 128 – Planta do Teatro Maria Vitória antes do incêndio de 1986 .....	162
Figura 129 – Fotografia do exterior do Teatro Variedades .....	163
Figura 130 – Planta do Teatro Variedades .....	163
Figura 131 – Fotografia da sala do Teatro Variedades .....	163
Figura 132 – Fotografia da fachada do Cineteatro Capitólio .....	164
Figura 133 – Planta do Cineteatro Capitólio .....	164
Figura 134 – Desenhos técnicos dos alçados frontal e lateral do Cineteatro Capitólio .....	165
Figura 135 – Fotografia da sala do antigo Cineteatro Capitólio .....	166
Figura 136 – Fotografia da sala do Cineteatro Capitólio após obras de reabilitação .....	166
Figura 137 – Fotografia do exterior do Teatro ABC .....	167
Figura 138 – Recorte de jornal com publicidade da inauguração do Teatro ABC .....	167
Figura 139 – Feira de Agosto no Parque Eduardo VII .....	169
Figura 140 – Teatro dos Fantoques no Parque Mayer .....	169
Figura 141 – Fotografia de uma barraca de petiscos e divertimentos no Parque Mayer .....	170
Figura 142 – Fotografia do Interior de uma barraca de tiro no Parque Mayer .....	170
Figura 143 – Imagem aérea de Lisboa com localização do teatro conceptual .....	176
Figura 144 – Fotografia da entrada do Parque Mayer .....	176
Figura 145 – Fotografia da bilheteira do Parque Mayer .....	176
Figura 146 – Plantas esquemáticas do teatro conceptual (1º e 2º pisos) .....	177
Figura 147 – Corte esquemático do teatro conceptual .....	178
Figura 148 – Visualização 3D do módulo da galeria .....	178
Figura 149 – Perspectiva da área de circulação .....	179
Figura 150 – Perspectiva da galeria .....	179
Figura 151 – Perspectiva da área comum do <i>foyer</i> e camarins .....	180
Figura 152 – Perspectiva da área do palco e galerias .....	180

## NOTAS INTRODUTÓRIAS

### APRESENTAÇÃO DO TEMA

O *teatro* é uma das formas mais antigas de expressão artística. Ao longo de vários séculos de história o teatro foi evoluindo e adquirindo um estatuto de edifício determinante na malha urbana das cidades. O teatro foi sempre sustentado por uma estreita relação com a cidade, tendo acompanhado evolutivamente os mecanismos de sociabilização no meio urbano. A complexidade do edifício leva a que a percepção do espaço arquitectónico não esteja limitada ao estudo do edifício e as suas funções espaciais intrínsecas, mas sim a uma leitura abrangente, de integração destas estruturas teatrais no plano urbano e na sociedade de cada época.

Numa perspectiva diacrónica, o teatro e a cidade confrontaram-se nos mais diversos períodos históricos com momentos de tensão, harmonia, distanciamento e convergência, estabelecendo, desde a origem do espaço teatral, uma articulação quase simbiótica entre ambos. A inexistência de uma estrutura física nos primórdios do teatro não foi impeditiva da produção de manifestações teatrais, uma vez que a cidade assumiu desde logo, um papel fundamental no desenvolvimento do espaço teatral, tendo-se tornado protagonista nos cenários sociais.

Nos primórdios do teatro, o espaço teatral correspondia a uma estrutura ao ar livre que se fundia com a topografia e que se integrava nos espaços urbanos dos aglomerados populacionais, fazendo uso de espaços não convencionais. Mais tarde, o teatro adquiriu uma estrutura com fachada assumida, num período marcado pelo início da formalização do edifício teatral, nomeadamente com a criação de teatros soberanos e com a redescoberta e reinterpretação das civilizações antigas Grega e Romana. Como resultado, o teatro adquiriu o estatuto de símbolo de progresso urbano, numa perspectiva do desenvolvimento de uma nova e melhorada imagem da cidade.

Mais recentemente, tanto a cidade como o teatro têm sido questionados do ponto de vista formal e programático, nomeadamente, tendo sofrido consequentemente, modificações de ordem formal, funcional e artística, as quais redireccionam a tendência do edifício teatral na actualidade, mas também num futuro próximo, que por sua vez pressupõem a necessidade de um estudo aprofundado da relação do teatro com a cidade, bem como as necessidades da sociedade urbana contemporânea.

Antecipa-se desde já, que a presente investigação tem como propósito assinalar e mapear historicamente os momentos das relações entre o teatro e a cidade, os quais se relacionam de forma íntima com o processo evolutivo do espaço social. Por outras palavras, a forma como no panorama

das dinâmicas sociais, o espaço teatral foi influenciado pelo espaço urbano e vice-versa. Ao observar as variações das representações da cidade no teatro, é possível entender como as cidades têm vindo a mudar e o que essas mesmas mudanças representam para aqueles que vivem a e na cidade. Neste âmbito, a cartografia assume-se como uma base para compreender a movimentação das actividades urbanas.

Partindo da premissa que as estruturas teatrais se assumem em si mesmas como espaços da cidade, propõe-se estudar também, a evolução arquitectónica desses edifícios, ou seja, a composição formal, e por se integrarem nos planos urbanos, a sua significância na sociedade de cada momento histórico.

Neste sentido, de forma a analisar e compreender a direcção do edifício teatral no séc. XXI, percebe-se a importância de bases sólidas e fundamentadas de temas variados interrelacionados com o binómio teatro-cidade, para então proceder-se à projecção no plano material, de um teatro, desde a sua localização, à forma física que assume, passando pelo modo como este influencia física e socialmente o processo evolutivo do espaço cénico na cidade e as dinâmicas sociais no espaço urbano, à importância dos espaços teatrais na caracterização de uma cidade.

## OBJECTIVOS GERAIS E ESPECÍFICOS

A identificação dos objectivos da presente investigação científica tem por princípio orientar o seu desenvolvimento, bem como o conhecimento do propósito e direcção do próprio processo de investigação. O conhecimento de novos factos e realidades pode implicar a redefinição dos objectivos inicialmente explicitados. O presente trabalho pressupõe a concretização dos seguintes objectivos gerais:

- Compreender o modo como a evolução do edifício teatral ao longo dos séculos se apropriou de características da cidade, e por sua vez, entender de que forma a cidade integrou e integra este tipo de edifício no seu espaço urbano, num contexto internacional, com incidência no Ocidente;

- Analisar a evolução histórica do edifício teatral a par com a evolução morfológica da cidade, no sentido de conhecer as características e contornos deste tipo de edifício do ponto de vista evolutivo nas diferentes civilizações e períodos históricos;

- Reflectir e discutir as relações entre os diferentes conceitos espaciais da arquitectura teatral na cidade, explorando a relação entre o espaço teatral e o espaço urbano, no sentido de compreender o binómio rua-palco como dinâmica social do espaço urbano;



– Compreender a importância da integração do edifício teatral no espaço urbano e social da cidade e respectivas influências directas na arquitectura do próprio edifício teatral.

A presente pesquisa pretende ainda concretizar os seguintes objectivos específicos:

– Identificar no espaço e no tempo com recurso a mapas da época, a localização dos edifícios teatrais que simbolizaram uma evolução tipológica significativa do edifício teatral até aos dias de hoje;

– Relacionar criticamente o paradigma das estruturas dos edifícios teatrais contemporâneos com a cidade de Lisboa;

– Identificar as premissas-chave essenciais ao estudo do espaço teatral, no sentido de definir um método de análise crítica e científica de um qualquer edifício teatral;

– Aplicar as premissas delineadas na concepção da antevisão de uma estrutural teatral num futuro próximo na cidade de Lisboa.

Os objectivos deste estudo pretendem incorporar sempre que possível, uma revisão histórico-cultural do teatro e da cidade, de forma a entender não só a sua estreita relação, mas também os conceitos espaciais daí resultantes. O objectivo último passará sempre por perceber a estrutura física e a composição morfológica de um modelo teatral hipotético que se enquadre na cidade e sociedade actual e futura, conforme referido.

## DEFINIÇÃO DO PROBLEMA

No decorrer da análise inicial do estado da arte relativo ao desenvolvimento arquitectónico do edifício teatral, foi possível identificar uma extensa bibliografia internacional e nacional acerca da evolução diacrónica destes edifícios enquanto monumentos históricos. Em falta estavam porém, as considerações sobre a importância da integração urbana e social destas estruturas para a evolução do edifício teatral, um tema praticamente ausente das reflexões dos autores observados. Em resultado, são praticamente inexistentes as referências às variáveis que acompanharam a evolução do teatro, impossibilitando a antevisão da direcção do edifício teatral, bem como das características espaciais e do espaço teatral que permitam na sua perfeita integração.

Assim sendo, o presente estudo pretende responder a uma questão central de investigação a qual orienta todo o percurso da investigação, a saber:

Será que o estudo aprofundado da evolução diacrónica do edifício teatral e do espaço teatral enquanto parte integrante da cidade, a par do estudo da evolução histórica da própria cidade e da sociedade, permite conhecer o modo como as realidades urbana e social influenciaram e continuam

a influenciar o edifício teatral e vice-versa, permitindo por último identificar as premissas-chave para a concepção de estruturas teatrais futuras perfeitamente integradas nas cidades e suas sociedades?

### CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

A evolução do edifício teatral actual apresenta contornos distintos consoante o momento histórico considerada. A observação da relação entre os espaços teatrais e a cidade em cada período tem como princípio a análise contextualizada destes espaços, no sentido de compreender a direcção do teatro na cidade e a evolução da própria cidade em comunhão com o espaço teatral. Assim sendo, o desenvolvimento de um estudo arquitectónico assente na evolução do espaço teatral, apoia-se estruturalmente não só na análise histórica, mas também social do edifício teatral integrado na cidade, permitindo a identificação e a compreensão dos edifícios e espaços teatrais enquanto objectos de pesquisa ilustrativos de toda a investigação.

Conforme foi referido, a identificação dos objectos de pesquisa significantes para a presente investigação assenta essencialmente no seu carácter arquitectónico, urbano e social, resultantes da interacção dos indivíduos e o espaço. Admite-se desde já o desafio da identificação de edifícios e espaços teatrais relevantes e posterior aplicação dos métodos de recolha e técnicas de tratamento de dados, capazes de responder positivamente aos objectivos e ao problema atrás mencionados. Na análise dos edifícios e espaços teatrais como objectos de investigação e importantes fontes de informação admite-se a aplicação de determinados princípios teóricos exploratórios, que apoiam a possibilidade de futuras investigações de aprofundamento do tema.

Adicionalmente, a presente pesquisa utiliza o método qualitativo, pressupondo-se a definição de critérios de análise de informação específicos e adequados, permitindo a correcta qualificação dos dados colectados indutivamente. Por sua vez, a informação recolhida assenta, sobretudo, em fontes bibliográficas de variadas áreas do saber, como livros, periódicos e artigos científicos, nos objectos de pesquisa, aqui entendidos como edifícios e espaços teatrais, e na observação directa por parte do investigador. O levantamento documental adquire neste caso, um papel crucial não só na compilação do conhecimento científico sobre o tema em causa e na ampliação de generalizações, mas também na definição de conceitos e na estruturação de modelos teóricos, complementares à informação obtida através da observação directa, necessários a uma investigação teórica sólida e bem fundamentada. Tanto a recolha, como a análise da informação do ponto de vista de uma investigação qualitativa, procuraram compreender as complexas inter-relações que têm lugar em contextos reais.

O método de recolha de informação por meio da observação directa foi desde logo sustentado pelo interesse pessoal do investigador e pelo seu envolvimento na temática das artes cénicas e performativas ao longo de vários anos, bem como pela formação artística na área do teatro adquirida na companhia de Teatro de Animação de Setúbal (TAS), que possibilitou um conhecimento de causa e experienciado das dinâmicas e fluxos no uso do espaço teatral. Por seu lado, a observação directa perpetuada aquando da visita de alguns edifícios teatrais mencionados ao longo da presente dissertação e da visualização de um vasto conjunto de peças de teatro no panorama nacional e internacional, revelou-se crucial no âmbito de uma recolha de informação diversificada através daquele método.

A observação directa sistemática realizada durante a investigação foi também sustentada pela participação em visitas e cursos de curta duração, destacando-se o *workshop* “Cenografia e Arquitectura” com Jean-Guy Lecat, colega e amigo de Peter Brook em mais de vinte cinco anos de trabalho conjunto. De salientar também o curso “História do teatro” dirigido pelo professor e director do Museu do Teatro, José Carlos Alvarez, sempre disponível na mostra do arquivo e espólio daquele museu. Adicionalmente, o programa de visitas intitulado “Lisboa na Ribalta: De teatros e outras histórias”, um conjunto de visitas guiadas pelos espaços da cidade orientadas pela autora Paula Gomes Magalhães, investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, possibilitou momentos de conversação de estilo informal, que contribuíram grandemente para o enriquecimento de toda a experiência e para o aprofundamento do conhecimento adquirido por meio de fontes bibliográficas.

Reforça-se a importância da experiência pessoal do investigador no método de observação directa e na elaboração de uma análise crítica e comparativa dos resultados obtidos sob as várias abordagens e métodos capazes de reunir informação e conteúdos díspares necessários a futuras investigações e projectos arquitectónicos na área dos espaços teatrais em contextos urbano-sociais.

Assim, a metodologia adoptada assenta nas premissas *ler, conhecer, reflectir e perspectivar*.

– Ler: A introdução ao problema é necessariamente feita com recurso à leitura de várias publicações nas mais variadas áreas do saber, com especial enfoque para o tema da história e evolução da arquitectura teatral e dos centros urbanos. Neste sentido, o do tema da investigação acompanha e insere-se nas dimensões da arquitectura, da gestão e planeamento das cidades e da sociologia, com enfoque na capital portuguesa, Lisboa.

– Conhecer: Admite-se a necessidade de vivenciar e visitar algumas estruturas arquitectónicas analisadas neste trabalho, bem como de participar em diferentes actividades teatrais, como estratégia para a promoção de um entendimento verdadeiramente aprofundado das

dinâmicas e direcções do teatro contemporâneo, no panorama nacional e internacional. A percepção total destas estruturas inclui ainda a sua localização geográfica e o contexto urbano e social onde estão inseridas.

– Reflectir: A informação recolhida é então organizada de forma estruturada, evidenciando as relações interdisciplinares do tema e a sua extensão. Este ponto pressupõe a análise e interpretação do conteúdo adquirido, de forma a desenvolver uma apreciação reflexiva que sustenta o processo de escrita.

– Perspectivar: Na sequência do processo reflexivo e analítico anterior estruturado por forma a condensar o conhecimento adquirido, será então possível antever e propor a conceptualização de um espaço teatral que reúna as características evolutivas deste tipo de espaço, em sintonia com o espaço urbano e social para onde for idealizado. Pretende-se desta forma, responder à questão de investigação e assim concluir o presente estudo.

### ORGANIZAÇÃO CAPITULAR

A presente dissertação desenvolve-se em quatro capítulos estruturados segundo uma lógica sequencial de compreensão temporal da evolução do edifício teatral do geral para o particular, que antecede o enquadramento dos edifícios teatrais na cidade de Lisboa, com especial enfoque na sua integração urbana e social. O documento encontra-se organizado por forma a garantir a melhor leitura e compreensão da evolução daquelas estruturas enquanto objectos de investigação, enquadrando-os primeiramente no panorama internacional e posteriormente cingindo-os ao contexto nacional. Neste sentido, os capítulos apresentados exploram os seguintes conteúdos:

– O primeiro capítulo aborda a conceptualização do espaço teatral, procurando definir a sua abrangência bem como as actividades a ele directamente relacionadas, sendo para isso exploradas as premissas desenvolvidas por diferentes autores relevantes para o tema. Neste capítulo é possível ainda compreender o envolvimento do tema noutras áreas do saber, assim como conhecer a arquitectura teatral enquadrada nos contextos social e urbano.

– O segundo capítulo centra-se na contextualização do edifício teatral no espaço e no tempo, a par da evolução morfológica das cidades. Uma abordagem diacrónica da arquitectura teatral no ocidente em que são nomeados os períodos históricos mais significativos no âmbito da composição do espaço teatral devidamente enquadrado geograficamente. O capítulo enquadra o desenvolvimento e a construção gradual da formalização do espaço teatral em diferentes cidades nos períodos históricos que antecedem a descoberta da perspectiva e posterior consolidação da

composição formal e estrutural do edifício teatral, no sentido da optimização das relações de palco-plateia. Reúne ainda os conceitos que influenciaram a composição do teatro da modernidade acompanhando o pensamento e direcção de cada época.

– O terceiro capítulo aborda sobretudo o desenvolvimento da arquitectura teatral em resposta à mudança de séculos, desmaterializando a composição formal da estrutura do teatro. Evidenciam-se os progressos desenvolvidos por diferentes artistas, responsáveis por direccionarem a integração do edifício teatral na cidade do espectáculo em resposta a uma sociedade global e efémera.

– O quarto capítulo tem por objectivo enquadrar a arquitectura teatral na cidade de Lisboa, especificamente no período áureo do teatro português e com maior incidência nos espaços públicos com características singulares.

– No quinto e último capítulo propõe-se a conceptualização de uma estrutura teatral fundamentada por toda a investigação, reunindo em si mesma o produto da evolução deste tipo de espaços, especificamente para o espaço urbano da cidade de Lisboa no séc. XXI.



## 1. ESTUDO DO LUGAR TEATRAL

*“O lugar teatralizado aconteceu primeiramente no tecido contrastado das ruas e das praças, transformando, por vezes, toda a cidade em lugar de espetáculo. Mas na medida em que o urbanismo se organizou em torno dos lugares especiais do ideal do Iluminismo, o lugar teatral participou da própria reestruturação do espaço urbano, como pivô ou gerador de novos bairros e ao mesmo tempo modelo de uma arquitetura de aparato, estendida ao conjunto dos monumentos da cidade. O lugar teatral é, em última análise, o cruzamento onde se encontram exacerbados os desejos, as utopias, as imagens mentais, as manipulações dos espaços públicos e privados, que investem sobre a cidade. Não obstante ele participe da apoteose ou da negação da cidade, o lugar teatral permanece no centro de toda interrogação sobre o passado, o presente e o futuro do espaço urbano.”*

(Konigson, 1987, p. 37)

## 1.1. O ESPAÇO TEATRAL

Gay McAuley (1940 –) (2008) define desde logo a realidade primordial que constitui o *apparatus* do teatro. Para este autor “o teatro consiste em seres humanos num espaço definido onde são observados por outros seres humanos...” (McAuley, 2008; 1ª Ed. 1999, p. 245). Esta concepção primária do que consiste o teatro, é o ponto de partida para entender o que é o espaço do teatro e a sua importância na acção teatral. A natureza do espaço que nos fala este autor, definido por seres humanos, é o que designamos por espaço teatral. Trata-se de uma reflexão teórica sobre a funcionalidade do espaço no edifício teatral e a integração do actor e do espectador na definição do próprio espaço. Esta funcionalidade tem variado de ano para ano, de século para século, de sociedade para sociedade, e em virtude dessas variações não existe uma definição formal do espaço, mas várias concepções que nos permitem objectivá-lo.

O espaço teatral, tal como o espaço cénico, percebem-se como espaços pertencentes ao edifício teatral. O *teatro*, nome dado ao local onde ocorre a *performance* artística, e ao mesmo tempo o nome da forma de arte na qual ele se traduz, comporta uma noção espacial complexa, pois cada produção artística gera o seu próprio espaço teatral. Segundo James Redmond (1937 –) referenciado por Gay McAuley (2008), essa noção espacial é definida através da palavra, do movimento, do gesto, da ajuda dos adereços, dos cenários, da iluminação e dos efeitos acústicos, que no fundo podemos entender como acção teatral. A extensão de um movimento de um actor pode desenhar os limites do espaço de acção, e assim perceber distâncias e espaços sem qualquer barreira física, não existe a necessidade de limites físicos para delinear uma área de acção. Entende-se, portanto que a criação de uma acção teatral gera uma área ou espaço de acção e consequentemente um espaço teatral.

Jean-Guy Lecat (1943 –), referia num ciclo de conferências e *workshops* integrado no 32º Festival Internacional de Teatro de Almada decorrido no mês de Julho de 2015, a propósito do seu discurso sobre o espaço teatral, que podemos fazer teatro em qualquer lugar, que o espaço é o nosso palco. Este espaço teatral que Lecat evoca transporta-nos naturalmente para a visualização de um palco comum. Essa imagem é habitualmente comparada, do ponto de vista de uma concepção ocidental, a uma sala com palco elevado diante de uma plateia organizada por filas consecutivas. Este modelo é fruto de um tratado arquitectónico clássico nascido na Itália do séc. XVI com Alberti<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Leon Battista Alberti (1404 – 1472) escreve *De Re Aedificatoria* entre 1443 e 1452, um tratado dividido em dez livros que inicia a doutrina da arte de construir. Trata-se de um documento que teve como base o tratado clássico de Marcus Vitruvius



o qual definiu o cânone teatral que nos chegou até aos dias de hoje – o teatro à italiana. Caracterizado pelo aumento da profundidade de cena, tira vantagem da perspectiva, noção que se explorava na época, à imagem de um olhar único, que permitiu novos usos de elementos cénicos. Apresenta-se como um palco simétrico assistido de frente, que mantém um distanciamento da plateia, dividido habitualmente pelo arco de proscénio<sup>2</sup> e, em alguns casos, o fosso de orquestra.

Quando Lecat (2007) refere que o espaço é o nosso palco, não delimita o espaço teatral a um edifício teatral, pelo contrário, pretende demonstrar a potencialidade de outros lugares não convencionais. Segundo o autor o teatro segue em dois tipos de correntes de evolução, o teatro de entretenimento, que apresenta o formato conhecido como palco italiano, e o teatro *participativo* o qual se apresenta como um teatro comunicativo e próximo do público que procura unir o palco ao espaço como um todo. Este tipo de teatro é pautado por lugares informais como um local geográfico de uma praça, de uma rua, de um jardim, de uma igreja de uma fábrica, ou qualquer outro capaz de receber uma acção. Estes lugares são adaptados de outras funções não relacionadas com o teatro, sendo, no entanto, igualmente denominados de espaços teatrais, quer por comportar elementos arquitectónicos e cénicos que lhe conferem por si só alguma teatralidade, quer pela valorização da sua natureza através de uma acção dramática.

Peter Brook (2008), defensor do espaço como gerador de grandes possibilidades, afirma que qualquer espaço vazio pode ser um espaço teatral desde que nele ocorra uma acção teatral, e para que se realize essa acção “uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral” (Brook, 2008; 1ª Ed.1968, p. 9). Entende-se que a existência de um espaço teatral fica comprometida com a privação da apresentação de uma acção teatral, e que os demais espaços abstractos se transformam mediante tal acção.

O conceito de representação chega-nos através da primeira reflexão teórica sobre os princípios da construção da literatura dramática por Aristóteles (384 a. C. – 322 a. C.) no seu livro *Poética*<sup>3</sup>, tendo um papel preponderante na influência do teatro europeu. Um estudo teatral que definiu a linguagem do teatro dramático e cómico, apoiado no princípio de que uma peça teatral é a imitação de uma acção. Entende-se por acção, o acto de colocar em movimento a representação de uma obra ou texto. Outras concepções estéticas ganharam lugar no teatro contemporâneo e Peter

---

Pollio (séc. I a. C.) que fundamentava os três princípios base da arquitectura – *utilitas, venustas, firmitas* – dedicando o livro V aos edifícios arquitectónicos públicos, como os teatros.

<sup>2</sup> O proscénio corresponde à parte do palco situada à frente do cenário, entre a boca de cena e a plateia ou o fosso da orquestra.

<sup>3</sup> Conjunto de anotações de Aristóteles registadas sensivelmente entre os anos de 335 a. C. e 323 a. C..

Brook, defende que a representação, como a própria palavra indica, *re-apresentação* significa apresentar algo do passado outra vez, afirmando aquilo que outrora foi, volta a ser, “(...) não é uma imitação ou uma descrição de um acontecimento pretérito – a representação nega o tempo, abole a diferença entre ontem e hoje. Pega nas acções de ontem e fá-las reviver em todos os seus aspectos (...). Em outras palavras, uma representação é aquilo que afirma ser – um tornar presente” (Brook, 2008; 1ª Ed.1968, p. 204).

Na arte da representação de uma acção, todo e qualquer movimento que delimita o espaço é executado pelo actor, a simbiose ente o actor e a *performance* resulta na boa comunicação com o espectador. A forma como o actor activa o espaço cedendo o corpo, voz e experiência de vida à personagem depende igualmente do poder de imaginação dos espectadores. A relação com o espectador é primordial, o ser social que se desloca ao teatro, assiste, emociona-se e cria um elo com estas personagens, que são reais por breves instantes, fazem parte da sua vivência, e em breve irão fazer parte da sua memória passada, mas sempre conscientes que essa realidade não tem qualquer consequência fora do espaço teatral. Esse distanciamento está sempre presente no teatro comum, na hora da compra do bilhete, o tempo de espera pelo abrir da sala, o sentar no lugar designado, a distância visual e física entre o espectador e o actor, esta prática transporta-o sempre para a consciência de uma realidade ficcionada. Quanto maior for a distância emocional e espacial entre quem representa e quem assiste, menos autêntica se torna a experiência, e no intervalo que separa estes dois mundos a proporção do espaço teatral deve-se aproximar da escala humana, pois a aproximação da veracidade da experiência está directamente relacionada com o edifício teatral e o espaço teatral. Entende-se que a forma de representação de um texto dramático, bem como a estrutura do edifício teatral influencia a forma como o espectador recebe a acção teatral e consequentemente percebe o espaço teatral.

O espaço teatral é indissociável do espaço cénico, na sua composição e construção espacial, pois este espaço cénico oferece ao espectador composições que possibilitam o entendimento da tridimensionalidade do espaço, bem como a dimensão temporal e caracterização das personagens. Esta composição espacial é necessária na integração das movimentações do Homem no espaço, no conhecimento da época ou local onde decorre a história. Na realização de uma acção teatral, o espaço cénico está naturalmente sempre presente, seja apenas numa parede preta ou numa simples cadeira, passando a fazer parte do espaço teatral e da composição dessa acção. É exactamente este espaço que nos permite desenhar um ambiente ou impor um determinado estado de espírito a quem assiste à acção teatral. O espaço cénico é simultaneamente permeável, ao ponto de receber várias modificações consoante as contingências sociais de cada época, e dinâmico, de forma a

conseguir envolver e integrar o público na acção, o que lhe confere a possibilidade de se moldar e até transferir para o exterior do edifício teatral institucionalizado. Por essa razão as manifestações artísticas e os espectáculos cénicos ao ar livre têm conquistado um papel importante para a comunicação e interacção entre os diversos segmentos sociais, bem como o fortalecimento da imagem e da identidade dos espaços livres públicos que, mediante tais eventos artísticos, imprimem na paisagem urbana outras dimensões e significados que vão para além de um simples *décor* de espaço. Entende-se, deste modo, a importância da cenografia na constituição e estruturação do espaço teatral.

## **1.2. TEATRO, CIDADE E SOCIABILIDADE**

O estudo do teatro enquanto edifício complexo presente nas mais variadas cidades de todo o Mundo, com uma história cultural e social secular, não pode ser analisado apenas pela sua estrutura formal, pois o teatro não funciona enquanto entidade única. A investigação obriga ao estudo de outros factores que influenciam a sua evolução, concretamente as três categorias de espaço intrinsecamente conectadas com o espaço teatral e identificadas por Michel de Certeau (1925 – 1986) (2011) – o *espaço urbano*, o *espaço arquitectónico* e o *espaço social* – que “permitem discutir as representações que as práticas imprimem ao espaço sob múltiplas interpretações” (Lima & Cardoso, 2010, p. 22). Deste ponto de vista torna-se essencial conceber uma abordagem espacial através da integração do edifício teatral no contexto urbano e social.

A cidade, representação morfológica do espaço público e da vida urbana, é o reflexo do pensamento humano ao longo da história, tendo impressas nas suas redes, edificado e fluxos, todas as relações de ordem sociológica e cultural de cada época. A cidade fez parte da complexa e progressiva transformação do espaço físico, desde a divisão do uso dos solos à população, passando pela densificação do edificado arquitectónico nos centros urbanos, pelo seccionamento territorial por meio de vias públicas e edificado, pelo crescimento urbano junto às periferias da cidade encurtando distâncias, e naturalmente pela integração de monumentos e edifícios públicos tais como teatros, hospitais, igrejas e escolas na sua malha.

A incorporação do teatro na cidade é uma ocupação do solo que remonta à civilização Greco-Romana, onde a implantação do edifício teatral no tecido urbano era de extrema importância para o

uso e funcionamento da polis<sup>4</sup>, sendo um elemento primordial na grandeza e magnitude da mesma. O teatro e o espaço urbano sempre foram lugares de representação, reflexo da vida pública, que pela sua indissociabilidade levou o edifício teatral a adquirir um estatuto na cidade de monumento a ser preservado. A agregação do edifício teve desde logo subjacente uma preocupação de representar a cultura de uma civilização em coordenadas temporais e geográficas, enquadrando-o no sentido do lugar. Por essa razão as características arquitectónicas dos edifícios teatrais permitem-nos identificar através da cartografia e documentação, as particularidades espaciais dos lugares, bem como as dinâmicas de ocupação do solo urbano.

O *Globe Theatre*<sup>5</sup>, em Londres, é um exemplo claro destas ocupações, geograficamente e socialmente excluído pelos limites da cidade no Período do Renascimento, encontra-se actualmente bem integrado no centro cultural de Londres em *South Bank*. Isto é o resultado da expansão urbana, gentrificação e desenvolvimento político-económico da cidade na promoção cultural do legado de William Shakespeare. Contudo, este exemplo permite compreender que a sua localização reflectia socialmente a “ambiguidade e precariedade do teatro no pensamento e cultura da época” (Carlson, 1989, p. 70), sendo que os teatros centrais e incorporados na cidade eram aceites por valores sociais legais.

O edifício teatral tem acompanhado os sucessivos períodos na história, assumindo diferentes representações formais, bem como diferentes estatutos na integração da cidade. Em alguns períodos os teatros foram edifícios luxuosos e planeados, como demonstração de poder real e orgulho cívico, outros, construídos e integrados na paisagem urbana tornando-se quase invisíveis, e outros sem estrutura física que os apoiasse na arte e engenho da expressão dramática. Estes edifícios são elementos da cultura material que superam o plano utilitário do seu funcionamento, e integram conteúdos que, de uma forma ou outra, qualquer colectividade se identifica, pois acabam por reproduzir concepções estéticas do mundo onde se inserem.

Bertolt Brecht (1898 – 1956) (2005) defendia o compromisso que o teatro tinha para com a sociedade, referindo que este não se deveria distanciar da sociedade que o assistia. O autor procurava que o teatro tivesse de alguma forma influência no pensamento e atitude do espectador, fornecendo através das apresentações teatrais os elementos necessários à análise activa do público

---

<sup>4</sup> A polis grega era um território com características idênticas a uma cidade protegida por uma fortaleza. Constituída por uma acrópole, uma ágora, uma *khora* e uma *ástey*. O surgimento da polis foi um dos mais importantes aspectos no desenvolvimento da civilização e vida pública de um pequeno território.

<sup>5</sup> O *Globe Theatre* encontra-se posteriormente desenvolvido neste documento.

de forma a questionar a sociedade onde se insere<sup>6</sup>. A realidade desta experiência social não se limita ao impacto que a acção teatral estabelece no espectador em resposta à sociedade, mas sim num conjunto de factores que afectam a forma como a *performance* é experienciada e vivida. Neste sentido, a recepção da acção varia, evidentemente, do tipo de edifício arquitectónico onde é representada. A mesma peça não é recebida de igual forma num edifício construído especificamente para essa função teatral, ou num edifício originalmente concebido para outro fim, que foi adaptado como centro cultural multiusos, ou ainda num espaço de rua, como praça ou avenida.

Cada espaço teatral contém características diferentes que levam o espectador a vivenciar a peça de forma distinta. Segundo Peter Brook, o lugar onde é realizada a acção, seja “um palco com proscénio, uma arena, uma sala de teatro completamente iluminada, um celeiro ou a sala de casa apinhada de gente (...)” (Brook, 2008; 1ª Ed.1968, p. 187), condiciona os acontecimentos de forma diferente. Richard Knowles (2004) vai mais longe, afirmando que a localização do teatro no espaço urbano, dentro ou fora do espaço urbano, a relação com os edifícios em redor, o percurso e o meio como se desloca até ao teatro, influencia a forma como a acção é experienciada e interpretada. Consideremos a célebre frase de Eugene Raskin (1909 – 2004): “Quando um arquitecto põe o lápis no papel, está a fazer mais do que projectar um edifício. Ele descreve a sociedade para si e para o futuro” (Raskin, 1974, p. 5). Um arquitecto quando realiza um edifício teatral consegue, através do espaço que projecta, ter influência directa na forma como as pessoas assimilam a acção teatral. Neste sentido o espaço urbano e o espaço arquitectónico estão intrinsecamente ligados com a forma como se percebe o espaço teatral<sup>7</sup>.

Todos estes produtos relacionais entre o teatro e a cidade correspondem a uma identidade sociológica, à intersecção entre o indivíduo e a sociedade onde reside, o *homo sociologicus*, que vive conforme modelos e padrões socioculturais. O meio cultural e social onde estão inseridos, bem como a sua interacção com esse mesmo meio, têm influência na concepção do tipo de espaço teatral, uma vez que este é preconizado para realização de acções teatrais e que trabalha directamente como um

---

<sup>6</sup> O desejo de mudar a sociedade, de confrontar com a sua eterna hipocrisia, é uma grande central de energia. “Quando Figaro, Falstaff e Tartufo criticam e ridicularizam através do riso, o objectivo do autor é provocar uma mudança social” (Brook, 2008; 1ª Ed.1968, p. 101).

<sup>7</sup> Peter Brook reporta um exemplo que se sucedeu numa *tournee* do *King Lear*, onde refere a dificuldade que foi actuar em edifícios arquitectónicos que não correspondem ao exercício da expressão teatral: “(...) um auditório gigantesco com uma má acústica e onde o contacto com o público ficava bastante comprometido. Fomos levados para aquele teatro enorme por razões financeiras: uma ilustração simples de como se produz um círculo fechado de causa e efeito; a forma como o público errado, o sítio errado, ou ambos, conseguem extrair dos actores o seu trabalho mais grosseiro” (Brook, 2008; 1ª Ed.1968, p. 30).

espaço de reunião social. O drama sempre narrou as relações do Homem com os locais onde se insere, o sentido e significado desses lugares e o tipo de relação que se tem com eles.

Segundo Jen Harvie (2009), muitos foram os momentos de tensão cívica causada por enormes mudanças sociais ao longo da história, como foi o caso do rápido crescimento da população, que conduziu a uma reestruturação da vida urbana, a transformação económica e industrial, os longos períodos de guerra, onde o teatro foi um grande activista, ou mudanças ideológicas repentinas. O drama deu voz a essas tensões e o edifício teatral deu lugar à reprodução dessas expressões e acontecimentos, transmitindo desejos e desilusões de uma população.

Lecat (2007) referia que a única diferença entre o teatro e a vida é que o teatro é a vida de uma forma mais concentrada. No fundo, são representações da vida quotidiana, num contexto social de tempo reduzido. As reproduções de vida são conduzidas por um grande trabalho de encenação e uma forte relação entre actor e espectador. Este vínculo tem que ser o mais real possível para que transmita ao espectador a experiência teatral mais verosímil possível. Sem esquecer que o actor estuda as suas experiências e memórias aquando da construção da personagem, assim como o espectador também lhe confere a sua bagagem de vida. A sociedade, a cultura e a história de vida do *homo sociologicus* pode comprometer a forma como a mensagem é transmitida ou recebida, ou seja, a encenação pode não corresponder à experiência desejada. Peter Brook (2008) relembra o momento em que uma das suas peças foi muito bem recebida pelo público europeu, enquanto que nos Estados Unidos da América o público se aborreceu. A verdade é que a austeridade da encenação fazia sentido na história da Europa e que os espectadores conseguiam identificar-se e estabelecer uma estreita relação com o tema abordado, enquanto que nos Estados Unidos da América não havia qualquer identificação desse tipo de sentimento social o qual resultou num desinteresse colectivo, não havendo vivência ou memória próxima possível de ser lembrada. Desta forma, o *background* do indivíduo espectador enquanto ser social condiciona necessariamente a recepção da acção teatral e que o espaço teatral funciona como um grande e importante mediador de memórias, por forma a concentrar a acção na encenação e no contacto entre actor e o espectador.

## 2. UMA ABORDAGEM DIACRÓNICA DO TEATRO NA CIDADE

*“Na Antiguidade Clássica o teatro era inicialmente uma actividade realizada em espaços públicos e semi-públicos pertencentes à população e a ela destinado. Ao longo dos séculos, com o advento de uma classe aristocrática e divisões mais nítidas entre as camadas sociais e económicas, o teatro deixa de ser uma actividade da comunidade para se tornar uma actividade da economia privada, que dava destaque a apenas alguns actores e na qual a população era mantida num papel passivo, de espectadora.”*

(Lima & Monteiro, 2012, p.17)

## 2.1. DO TEATRO PRIMITIVO AO TEATRO ROMANO

### O TEATRO PRIMITIVO

É possível compreender as origens do teatro se se analisar os registos e objectos que nos chegaram até aos dias hoje<sup>8</sup>. Através destas referências é possível acompanhar as necessidades de cada época e os respectivos avanços materiais e tecnológicos usados na realização e formalização da acção teatral, tendo em conta que o progresso técnico evoluiu a par da destreza do Homem em controlar as variáveis em seu redor. É sabido que nos primórdios da civilização, o Homem acreditava que estas variáveis, desejadas ou não, eram ocorrências de carácter sobrenatural, numa civilização cada vez mais desperta para a existência de forças divinas que controlavam causas naturais e, consequentemente o bem-estar do Homem. Presume-se que o nascimento do teatro tenha precisamente origem nestes mitos e rituais, personificados por figuras mágicas rigorosamente caracterizadas e repletas de simbolismo. A crescente necessidade de o Homem agradecer e glorificar essas figuras ou entidades conduziu ao desenvolvimento de elementos primordiais para a execução daquilo que chamamos de edifício teatral.

As formas mais comuns de representação das primeiras tribos ou organizações sociais com hierarquias definidas ocorriam através de rituais de representação mímica, da dança e do canto. Estas representações estavam associadas às três grandes preocupações básicas do *prazer*, do *poder* e do *dever* para com os interesses da tribo e dos Deuses. Estes eram acontecimentos comuns a várias tribos primitivas, pois a celebração dos ciclos e etapas da vida, tais como o nascimento, a maturidade e a morte, eram eventos colectivos importantes (Campbell, 1959).

As manifestações do teatro primitivo eram exhibições que não careciam de uma estrutura física nem de um lugar fixo, estas ocorriam geralmente a céu aberto em redor das habitações ou num percurso previamente planeado e com a duração de vários dias. Sabe-se que neste tipo de *teatro procissão* toda a população estava envolvida e que percorria longas distâncias até outras tribos vizinhas, em agradecimento aos Deuses. A representação deste tipo de teatro ancestral era suportada pelos meios e materiais disponíveis, fazendo-se valer dos recursos do actor e suas

---

<sup>8</sup> Este capítulo considera o teatro primitivo como o primeiro estágio relevante na evolução da história do teatro referente à civilização ocidental. Consciente de que existem registos de manifestações teatrais datadas de períodos anteriores, esta consideração é tida em conta pela ambiguidade da sua origem e separação do que se considera ritual e representação teatral.



pantomimas e utilizando a voz, máscaras, instrumentos e trajes que adornavam a personagem, já que o actor se apresentava completamente despojado de elementos técnicos e de assistência<sup>9</sup>.

Os elementos, que até então eram considerados de secundários no teatro primitivo, sofreram uma alteração na Grécia Antiga, onde passaram a ser elementos primários na execução das peças teatrais, o local, o palco e a cena. As civilizações tornaram-se mais complexas e, naturalmente, mais direccionadas para a composição dos elementos teatrais, do estudo da forma, da dimensão e da organização do palco, distanciando-se da sua condição de ritual nas tribos.



Figura 1 – *Bull Dance, Mandan O-kee-pa Ceremony*  
Fonte: George Catlin, 1832.

---

<sup>9</sup> Richard refere ser a fase mais purista e ao mesmo tempo a mais sofisticada do teatro, onde o actor se apresentava sozinho, sem teatro, palco, cenário ou elementos associados a essência teatral (Leacroft & Leacroft, 1984).

O teatro que identificamos nos dias de hoje consolidou-se na Grécia Antiga com o mais antigo local de espectáculos de Atenas, o teatro de Dionysus Eleuthereus. Situado na encosta sul da acrópole, nasce com a necessidade de evocar e agradecer os feitos do deus Dionísio, o deus do vinho. O culto era prestado através dos ditirambos, como eram denominados os cânticos em coro em sua honra, numa dinâmica circular com acompanhamento de danças. Segundo Pierre Grimal (1912 – 1996) (2002), nos poemas Homéricos existem referências a esses espaços circulares nas cidades cercados por bancadas de madeira temporárias, denominados de *choros*, reservados a festividades oficiais.

As primeiras manifestações das tragédias clássicas ocorriam essencialmente na ágora, a praça central da polis, um espaço comum, localizado num dos pontos mais baixos de Atenas, onde ocorriam feiras, mercados, assembleias e discussões políticas. Estas apresentações tornaram-se com o tempo mais elaboradas, pois o teatro ganhou um lugar importante na cultura e no orgulho cívico, podendo receber nas cidades até cerca de vinte mil pessoas nos festivais anuais das *Grandes Dionisiacas*, que incluíam concursos de teatro. Três poetas apresentavam cada um três tragédias e um drama satírico, para além disso, apresentavam-se cinco comédias e vinte ditirambos (Vasconcellos, 1987).

O desenvolvimento dos três grandes géneros dramáticos, a *tragédia*, a *comédia* e o *drama*, promoveram a existência de inúmeras obras literárias de Eurípedes (480 a. C. – 406 a. C.), Sófocles (497 a. C. – 405 a. C.) e Ésquilo (425 a. C. – 455 a. C.), os dois últimos responsáveis por integrar, respectivamente a existência de um segundo e terceiro actor em cena, *deuteragonista* e *tritagonista*. O primeiro actor considerado representante da tragédia foi Thespis<sup>10</sup>, protagonista da acção dramática, que nas suas deslocações de festividade em festividade chegou a Atenas e venceu o festival *Grande Dionisiaca*, o qual tinha lugar todos os anos no mês de Março, ao apresentar-se de máscara e uma túnica, interpretando o deus Dionísio, realçando-se do coro sobre a sua carroça, conhecida como o carro de Thespis. A sua ousadia destacou-se uma vez que este papel estava apenas reservado aos sacerdotes e reis. “O público ateniense, ao assistir às apresentações trágicas, presenciava a reelaboração e a reinterpretação de mitos e de histórias que constituíam o núcleo central da sua cultura: nesta cultura autóctone e plenamente partilhada pelo povo, o teatro foi um instrumento importantíssimo, provavelmente o principal instrumento de desenvolvimento e de continuidade, bem como de conservação” (Molinari, 2010; 1ª Ed. 1972, p. 68).

---

<sup>10</sup> Dramaturgo grego do séc. VI, considerado o primeiro actor da Grécia Antiga. Segundo Aristóteles (384 a. C. – 322 a. C.) a tragédia era apresentada em coro até *Thespis* intersectar o líder com um diálogo durante a actuação de danças performativas num espectáculo em honra do deus Dionísio.

A ágora, o centro do espaço urbano consolidado, um local de reunião e uso do espaço público como centro de encontro e de discussão do pensamento colectivo, que reunia todos os recursos para o exercício do logos<sup>11</sup>, funcionou como palco destes acontecimentos, protagonizados pelos cidadãos que atribuíram um zonamento de centralidade de poder na cidade. A prática da acções teatrais surge na cidade, aproveitando os espaços comuns que esta gerava, de encontro directo com a população e pelo seu valor na integração social, acabando por definir e centralizar o domínio da cidade.

Crê-se que sensivelmente só por volta do séc. VI a. C. tenham surgido os primeiros teatros construídos para o efeito, integrando-se em áreas junto de um santuário, pedra ou árvore sagrada<sup>12</sup>. Embora a sua representação fosse maioritariamente ritual no início, gradualmente fora sendo introduzidas algumas questões espaciais de organização e composição do espaço teatral na cidade grega. Os planos destas cidades ganharam destaque pela integração do edifício teatral como prestigiado e imprescindível elemento na sociedade Grega<sup>13</sup>. “Os gregos nunca visualizaram um edifício sem o terreno que o emoldurava e sem os outros edifícios que o circundavam (...). Cada motivo arquitectónico, por si, é simétrico, mas cada grupo é tratado como uma paisagem em que só as massas se equilibram” (Frampton, 1997, p. 11).

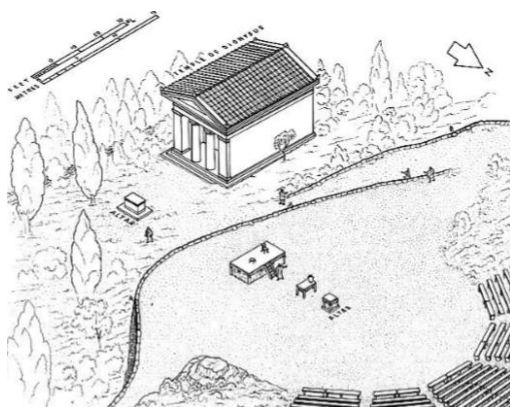


Figura 2 – Teatro Dionísio de Leacroft

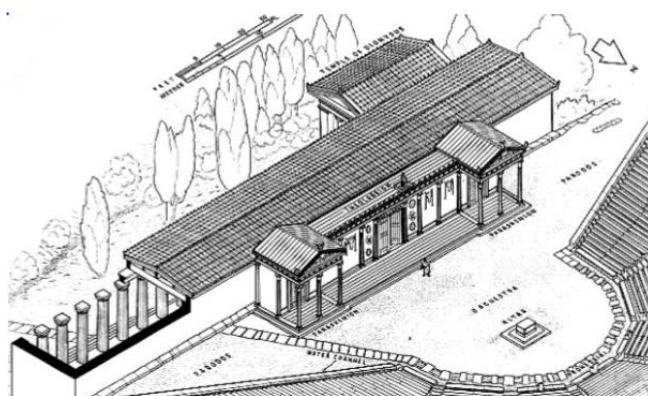


Figura 3 – 1ª fase (esquerda) 3ª fase (direita)

Fonte: Richard Leacroft, 1984.

<sup>11</sup> Palavra escrita ou falada que se apoia na razão. Palavra racional que exprime o pensamento. É discurso e argumentação de prova com base no conhecimento (Chauí, 2000).

<sup>12</sup> O álamo é considerado pelos Gregos uma árvore sagrada. Na Grécia Pré-Helenística, o álamo-preto era usado como árvore fúnebre e celebrado à Mãe-Terra.

<sup>13</sup> Informação sobre a planificação de cidades gregas desenvolvida no Anexo 1.

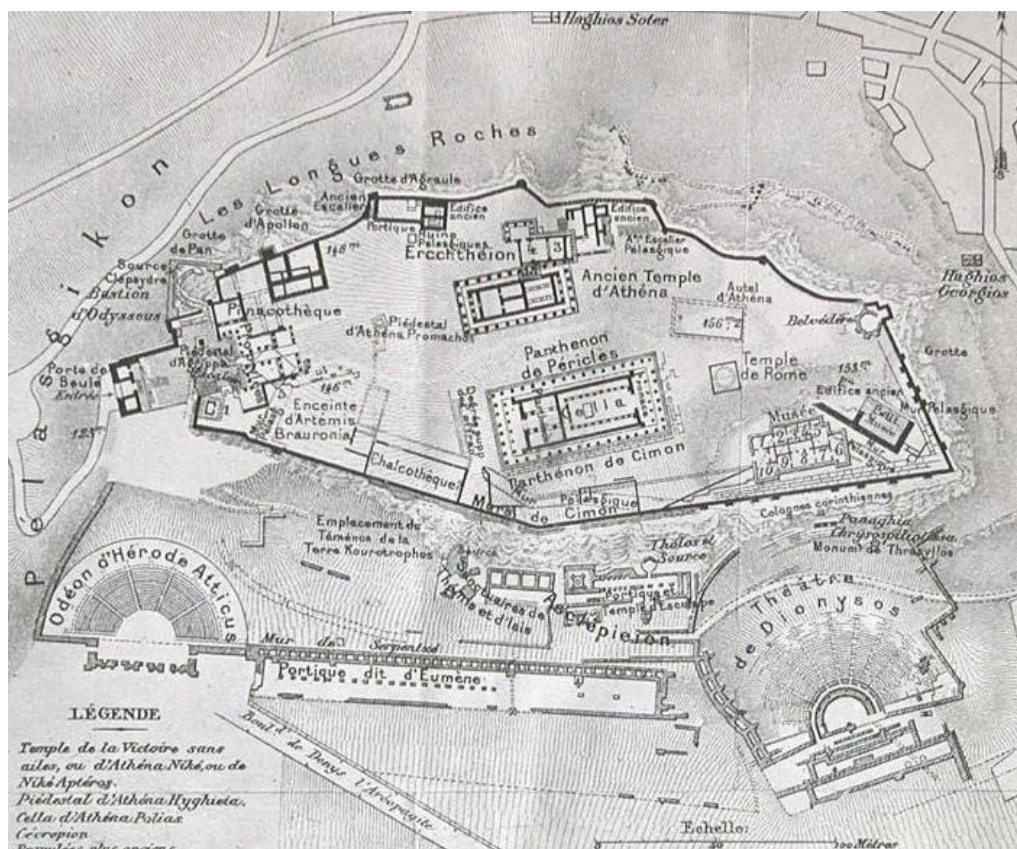


Figura 3 – Plano da acrópole de Atenas  
 Fonte: Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, 1904.

A combinação entre a topografia, conveniência e as tradições religiosas determinava o local do teatro grego que regra geral se apoderava de planícies a céu aberto ou das encostas da acrópole de forma a tirar o melhor partido dos recursos que o terreno oferecia, evitando construções muito grandes e dispendiosas. O teatro de Dionísio localizava-se na encosta sul da acrópole, conforme mencionado, ver *Imagem 2*, sendo inicialmente constituído por um espaço de representação, o *choros* ou *orchestra*, um bosque sagrado e um templo em louvor ao deus do vinho. Os espectadores dispunham-se pela encosta da colina que permitia visualizar com clareza o espaço de representação, bem como observar toda a cidade na parte baixa.

A consolidação do teatro de Dionísio apresentado anteriormente, foi composta por várias fases, a primeira fase tinha apenas o local da *orchestra* em terra batida, um palco construído em madeira, o templo e a encosta natural do terreno para assistir. Estava assumido um modelo formal de composição que deu origem ao recinto que chamamos de teatro, um modelo composto por três sectores principais: a *orchestra*, o *koilon* e a *skené*. A estrutura física do teatro grego, integrado no plano urbano da cidade, funcionava como dois elementos arquitectónicos separados, público e actores, que se encontravam no centro da acção, a *orchestra*. A *orchestra* contemplava uma área



central plana de círculo perfeito, aproximadamente vinte e três metros de diâmetro, junto ao templo, com um altar de celebração, o *thymelê*, onde ocorriam as danças e representações teatrais<sup>14</sup>. O *koilon* ou *theatron*<sup>15</sup> tirava proveito da forma de inclinação da encosta e topograficamente fazia a união entre a acrópole e a ágora. Geometricamente redesenhava uma curvatura que se adaptou às necessidades da forma da composição do teatro, ganhou forma semicircular em torno da orchestra com setenta e oito fileiras de assentos em pedra, direccionando um foco visual para o centro da acção.

Com a representação de vários papéis do actor existiu a necessidade de adicionar uma zona de arrumos e troca de figurinos, a *skené*. Esta começou como uma estrutura rudimentar que servia de pano de fundo ao espectáculo e que permitia instalar cenários e servir de arrumos, mas ao longo do séc. IV a. C. a *skené* complica-se para uma estrutura com cobertura e apoiada em quatro colunas de madeira com uma escada que dava acesso aos actores, o *proskenion*. A *skené* adquiriu então uma estrutura complexa em alvenaria com motivos decorativos e ornamentais, essencialmente de paisagens e palácios, permitindo novas organizações espaciais. Mais tarde, no Período Helenístico a *skené* estrutura-se como um elemento amplo de dois andares que se estende à *orchestra*, esta sobrelevação do ponto de vista arquitectónico vem isolar o edifício teatral face à paisagem e à cidade envolvente. Esta característica veio contribuir para a delimitação de um teatro fechado sobre si. No Período Helenístico o teatro adquiriu uma forma consolidada e posteriormente padronizada no Período Romano. Os teatros tradicionalmente construídos nas encostas tinham como apoio a sustentação posterior da *cavea*<sup>16</sup> como era o caso do teatro de Dionísio. O tipo de teatro desenvolvido neste período apresenta uma diferença formal que revoluciona a composição arquitectónica do edifício teatral. O teatro de Eretria do Período Pré-Helenístico é um exemplo claro deste modelo. A necessidade de o acrescento de lugares sentados levou a construção de uma parede de cinco metros de altura em torno do limite da *cavea*. Este acrescento acabou por desenhar formalmente os limites de um edifício independente, ainda que implantado na encosta desenvolveu uma independência construtiva face à topografia, criando uma série de pontos de partida para o surgimento do edifício romano isolado e de composição definida. A orchestra deixa de ser um círculo perfeito e passa agora a ter forma de ferradura adaptando-se a estrutura do edificado.

---

<sup>14</sup> Na Grécia Antiga supõe-se que os primeiros teatros apresentavam uma forma rectangular, como é exemplo o teatro de Thorikos.

<sup>15</sup> Palavra de origem grega que significa *lugar de ver*. Originalmente descreve o local onde a audiência se sentava para assistir ao espectáculo.

<sup>16</sup> A *cavea*, nome referente a área dos espectadores nos teatros romanos. Espaço equivalente ao *theatron* no teatro grego.

## TEATRO ROMANO

O desenvolvimento da urbanização grega e romana apoiou-se na congregação civil, um esquema consolidado com um plano básico que consistia num fórum central com serviços municipais, empregado em estruturas ortogonais e regulares planeadas. A lógica racional dos romanos levava-os a desenhar as cidades com ruas em ângulo recto, formando uma quadrícula, todas elas de ruas feitas em pedra com largura e comprimento iguais, à excepção das vias principais. As cidades inseriam-se perto de rios, sendo que esse recurso era sempre aproveitado, com o fornecimento de água, eliminação de águas residuais e transporte de mercadorias. Para protecção de invasores e limite territorial, a cidade era cercada por um muro, o território para lá da área limitada era aproveitada para terrenos agrícolas. A integração do teatro na Roma republicana e imperial veio da herança do teatro helenístico, muito embora os romanos não se tenham rendido logo à sua composição teatral sem fazer profundas modificações. A cidade funcionava até então sem edifício teatral de referência e as representações eram realizadas em praça pública, anfiteatros e *circos*, em estruturas provisórias de madeiras montadas para o efeito com um cenário simples e alusivo ao tema. Esta realidade deve-se às preferências da civilização romana, uma vez que o tipo de espectáculo predilecto não era a tragédia clássica herdada da Grécia Antiga, mas sim as corridas de quadrigas<sup>17</sup> realizadas no *Grande Circo*, as lutas corporais de gladiadores e as danças.

---

<sup>17</sup> Carruagem de duas rodas puxada por quatro cavalos lado a lado.

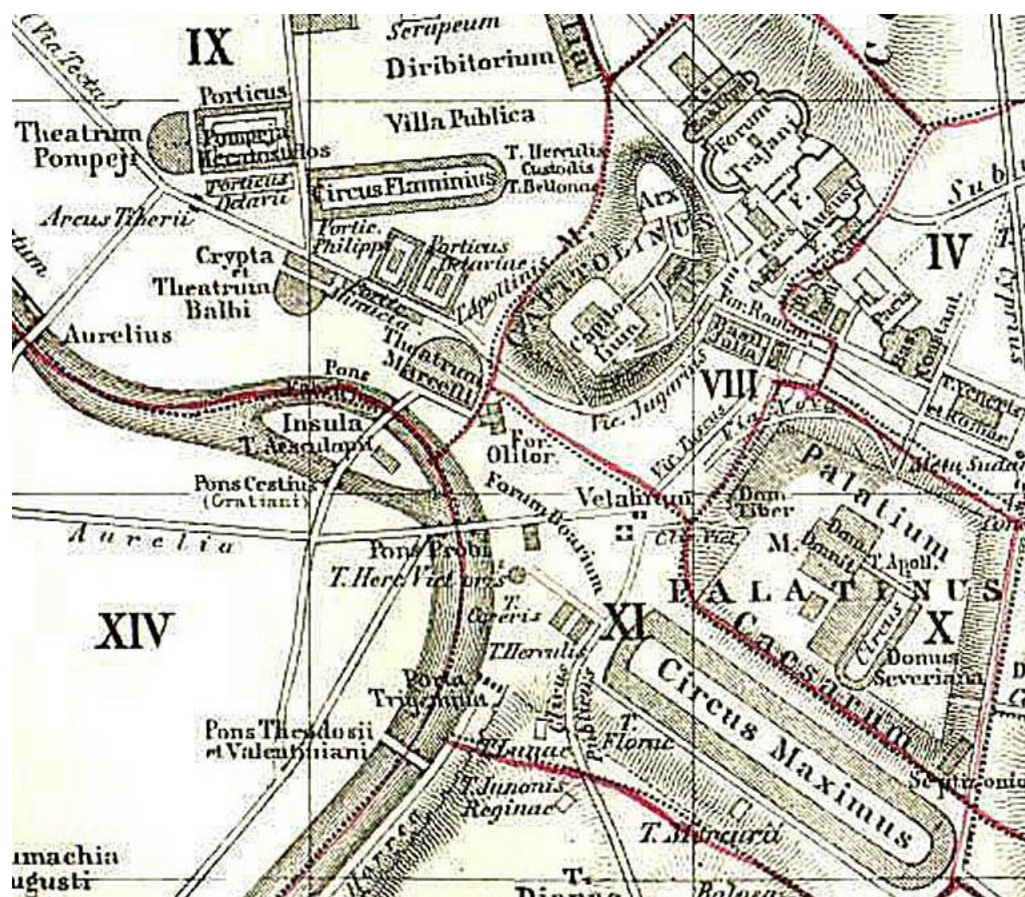


Figura 4 – Excerto de planta de Roma Antiga<sup>18</sup>  
 Fonte: Heinrich Kiepert, 1903.

“O primeiro teatro estável, de pedra, é construído em Roma por Pompeu em 55 a. C., e permanece durante muito tempo o “teatro” por excelência. Em 13 a. C., é construído um segundo teatro, o de Baldo, e, poucos anos depois, o de Marcelo, o primeiro do qual nos chegaram vestígios consideráveis” (Molinari, 2010; 1ª Ed. 1972, p. 64). Estes teatros encontram-se integrados na cidade romana na zona meridional do Campo de Marte, conhecida como Circo Flamínio, e figuravam estruturas independentes de qualquer topografia. Tal como os teatros gregos, os romanos também tinham uma função religiosa, mas a resolução do edifício sofre algumas alterações. Este ganha independência e liberdade face à topografia, podendo ser construído em terrenos planos, pois a sua estrutura de colunatas e arcadas sobrepostas por pisos permite a construção de uma parede de fachada sem apoio de uma encosta. O acesso aos diferentes pisos é feito através das arcadas da fachada, por longos corredores imediatamente por baixo das arquibancadas. A antiga entrada no edifício teatral grego que se fazia pela lateral, o *párodos*, é feita no teatro romano directamente pelo

<sup>18</sup> Salienta-se que o presente capítulo faz referência a excertos de mapas para uma melhor localização dos teatros. Os mapas completos encontram-se no Anexo 2.

auditório. No caso dos teatros romanos os lugares mais altos são considerados os menos privilegiados. A entrada pela fachada deve-se em parte pela unificação da caixa de cena com a plateia, criando um único edifício fechado com mais conforto. Diminui assim o tamanho da *orchestra* que é reduzida a um semicírculo, o arco da *cavea* passa a ser igualmente semicircular, e o palco passa a ser mais comprido que o *proskenion* helenístico e mais baixo, de forma a ser visível a quem se encontra na plateia. Para protecção do público do Sol, o teatro era por vezes coberto, introduzindo-se toldos em seu redor. Bastante preocupados com o conforto das audiências, os romanos aperfeiçoaram ainda um sistema de arrefecimento baseado em ar soprando sobre fluxos de água.

Ao nível cenográfico, o edifício teatral também sofre algumas alterações, nomeadamente a fachada do edifício cénico, a *skené* grega, designada na Roma Antiga como *scaenae frons*<sup>19</sup> desenvolve-se a nível estrutural e funcional. A sua estrutura arquitectónica apresenta-se como “uma série de colunatas sobrepostas por pisos, até três com colunas e pilares de preciosos mármore policromos e intercolúnios adornados com estátuas e pinturas” (Molinari, 2010; 1ª Ed. 1972, p. 65) . A partir da segunda metade do séc. III a. C. as tragédias e comédias gregas foram traduzidas e adaptadas para apresentações romanas. Os escritores Plautus (230 a. C. – 180 a. C.) e Terentius (185 a. C. – 159 a. C.) basearam parte do seu trabalho na nova comédia grega, género preferido dos romanos, assim como Lívio Andrónico (280 a. C. – 205 a. C.) no âmbito da tragédia grega. A *scaenae frons* era caracterizada por três tipos de cena, conforme o género apresentado. As cenas trágicas estavam delineadas por colunas, frontões, estátuas e outros objectos associados a altas figuras da sociedade, reportando à atmosfera de palácio ou templo e retomando a imagem de cena da tragédia grega. As cenas cómicas exibem um conjunto de residências com varandas numa rua de uma cidade com vistas, representando fileiras de janelas e, por fim, as cenas satíricas eram decoradas com árvores, cavernas, montanhas e outros objectos rústicos que compunham a paisagem.

---

<sup>19</sup> Entende-se por *scaenae frons* o plano de fundo do teatro romano. Um plano permanente composto por elementos arquitectónicos.



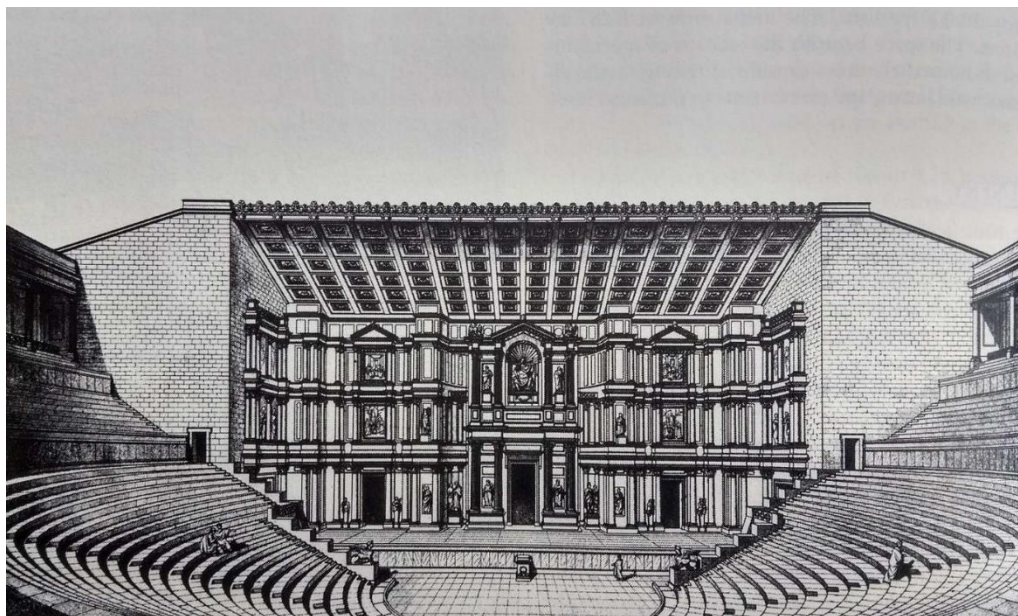


Figura 5 – Reconstrução da *scaenae frons* do antigo teatro de Orange em França.

Fonte: Oscar Brockett, 1995.

A civilização romana liberta assim o teatro de considerações topográficas, permitindo que este fosse determinado pela relação com outros elementos no esquema urbano. O teatro deixa de fazer uma integração quase que orgânica na cidade e passa a uma integração planeada como elemento necessário e programado, estudando-se o local de acomodação do teatro dentro do centro da cidade.

## 2.2. TEATRO E DRAMA RELIGIOSO MEDIEVAL

Durante a Idade Média (séc. V – séc. XV) e a consolidação do Renascimento (séc. XV) o teatro existiu como uma importante parte da vida urbana sem contemplar nenhum elemento teatral específico dedicado exclusivamente ao seu uso. A ausência de uma estrutura teatral específica no repertório arquitectónico da Idade Média não indica que a situação física do teatro performativo na cidade tenha sido desprovida de simbologia significativa. A situação permitiu que se adaptassem apresentações em qualquer local que parecesse mais adequado, demonstrando que o teatro poderia usar a seu favor a essência existente em outros espaços, na sua caracterização, como na sua integração dentro da cidade, tirando proveito de construções e estruturas simbólicas e relacionando-as com outros significados (Carlson, 1989).

A estrutura apresentada como a grande instituição teatral da Antiguidade é arrasada pela queda do Império Romano dos séc. III e IV a. C., sendo que a última manifestação teatral registada

deste período data do ano de 467 d.C. Assiste-se ao que foi denominado de *era negra do teatro*, o início da Era Medieval, um período em que se testemunhou a desintegração da composição teatral até então construída, uma vez que, a Igreja Católica proibiu qualquer tipo de apresentação teatral, que não fosse com o intuito de transmitir a palavra de Deus. A Igreja era a única entidade que tinha acesso aos textos em Latim, e tirou proveito da consolidação do teatro na cidade para transmitir e instruir a palavra de Deus, persuadindo a participação dos cidadãos nos dramas litúrgicos e mistérios divinos. Existiam três tipos de drama litúrgicos, sendo que dois deles eram apresentados no interior das igrejas, os *mistérios* e os *milagres*, enquanto que o terceiro, as *farsas* e *moralidades*, era apresentado nas ruas e praças da cidade. Os *mistérios* apresentavam-se em narrativas de passagens bíblicas e duravam entre seis e vinte e cinco dias, com predominância nas épocas festivas, tais como a Páscoa e o Natal. Os *milagres* narravam a vida de um santo e a sua demanda, ou acontecimentos em que a intervenção divina salvava<sup>20</sup>. As *farsas* eram por vezes apresentadas entre as actuações dos *mistérios* e continham uma componente cómica e despreocupada que se baseava em costumes ou fábulas. As *moralidades*, tal como as *farsas* eram maioritariamente representadas no exterior, e eram inspiradas em histórias com um forte carácter moral baseado em obras sagradas.

O centro das cidades medievais era marcado pela Catedral<sup>21</sup>, e toda a área que a envolvia apresentava-se como um centro de cultura, conhecimento e poder, visível de vários pontos da cidade. A imponente da entidade cristã na cidade levou à realização de representações teatrais de textos e passagens da Bíblia no interior das igrejas, com o propósito de instruir a doutrina aos cidadãos<sup>22</sup>. A igreja, considerada um espaço teatral na Época Medieval, era composta por dois elementos essenciais, as *mansions*<sup>23</sup>, onde os actores alternavam de plataforma conforme a acção assim o exigia e o *place*, o espaço central onde se deslocava a audiência e os actores. Este tipo de

---

<sup>20</sup> Reconhece-se Rutebeuf (1245 – 1285) poeta e trovador de um dos primeiros milagres escritos na Época Medieval *O milagre de Teófilo*.

<sup>21</sup> A catedral, como centro da cidade medieval, é retratada em várias manifestações artísticas, como a pintura, a literatura, entre outras. É de referenciar a obra de Victor Hugo (1802 – 1885) *Notre Dame de Paris* (1831), que descreve no expoente do movimento romântico na Europa, a imponente do património arquitectónico do Período Medieval, como a Catedral de Notre Dame (baixa idade média), com descrições das vivências da cidade e da catedral como centro de cultura, lendas, alegorias, doutrinas das quais os cidadãos participavam activamente.

<sup>22</sup> O autor Leacrof (1984) refere duas peças apresentadas nesse período, a *Ressurreição de Cristo* do séc. XII sugerindo que terá sido apresentada em vários espaços da igreja e *O Jogo de Adam*, traduzido do francês *Jeu d'Adam*, uma peça anglo-normanda que define que o Paraíso se representaria num lugar elevado com uma decoração com cortinas de seda penduradas e equipado com flores e folhas perfumadas bem como diversas árvores de fruto.

<sup>23</sup> Pequenas estruturas cénicas de madeira com cobertura que eram usadas para indicar a localização da acção, como o Paraíso ou o Inferno.

ação teatral começou a desenvolver-se no exterior das igrejas e a crescer nas ruas da cidade medieval, que oferecia grande variedade de espaços interessantes para a realização de representações religiosas e, por conseguinte, uma variedade de palcos e tipologias. Este foi precisamente o momento em que o teatro medieval começa a romper com alguns trajes ou indumentárias e caracterizações. A incorporação da simbologia nos elementos na encenação da doutrina católica torna-se questionável do ponto de vista da representação teatral, assistindo-se a uma transformação do teatro religioso em religiosidade teatralizada (Bornheim, 1983). O teatro passa a incorporar o tema da religião, e não a doutrina religiosa apresentada em formato teatral.

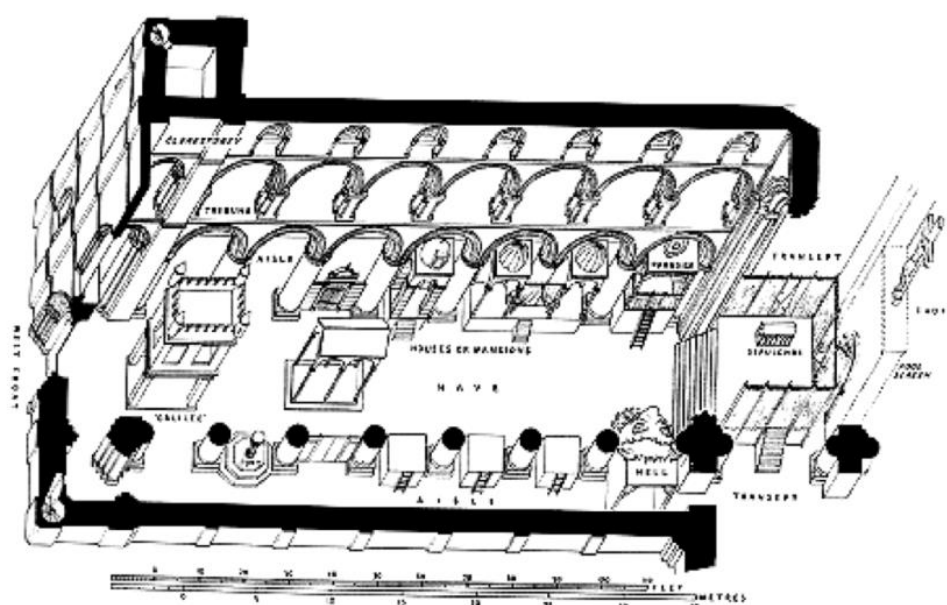


Figura 6 – *Mansions* dispostas ao longo da nave de uma igreja  
Fonte: Richard Leacroft. 1973.

O rompimento da direcção teatral volta a dar lugar à profissionalização da função do actor, que até então tinha sido proibida fora das paredes da igreja. O teatro medieval pós-igreja não tardou a manifestar-se em vários espaços da cidade, apresentando-se como um teatro diversificado, com representações de comédia e mímica não-religiosa, como danças e rituais de costumes pagãos (Courtney, 1980). Um exemplo comum de palcos fixos na Europa, mais propriamente em Inglaterra são conhecidos como os *cornish rounds*, o *teatro dos milagres*<sup>24</sup>, um espaço circular em arena com diâmetro de sensivelmente trinta metros cercado por um talude onde eram dispostas as mansions, o

<sup>24</sup> Um exemplo de espectáculo neste tipo de teatro foi reproduzido por Jean Fouquet (1420 – 1481) em 1460. A ilustração denominada de *Martírio de Santa Apolónia* retrata a acção principal no centro da arena circundada de *mansions* e público efusivo.

Paraíso a Nascente e o Inferno a Poente. Um modelo<sup>25</sup> de teatro a céu aberto encontrando-se alguns destes exemplares construídos em cemitérios ou jardins de residências privadas, questionando o seu uso exclusivo à representação teatral.



Figura 7 – Martírio de Santa Apolónia  
Fonte: Jean Fouquet, 1460.

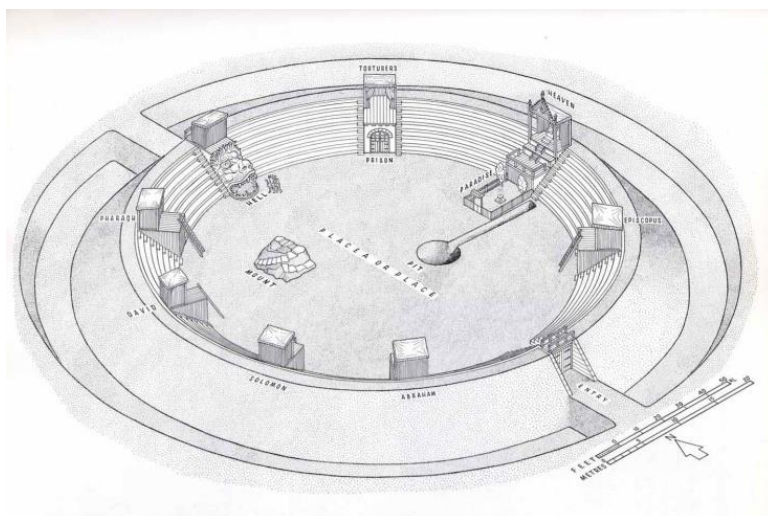


Figura 8 – Teatro em Arena  
Fonte: Richard Leacroft, 1984.

A representação da *Paixão de Lucerne* na Suíça, em 1583, apresenta um modelo de palco que é adaptado à praça central da cidade, circundada de edificações onde ocorria, grande parte das vezes, um mercado maioritariamente de peixe, pela sua proximidade do rio. O espaço de apresentação era irregular e tinha sensivelmente trinta e oito metros de comprimento, variando entre dezoito e vinte e quatro metros de largura. Não existia qualquer plataforma de apoio, as *mansions* eram assentes directamente no chão e permaneciam no local por vários dias. No topo encontra-se o edifício que simbolizava o Paraíso e, na sua base, o jardim de Éden. Do lado oposto apresenta-se a Boca do Inferno e nas laterais existiam *mansions* caracterizadas ao estilo da temática, que permitiam a visualização de vários pontos de vista. A cidade e os espaços públicos que esta gerava eram aproveitados para representações teatrais, utilizando as praças e as ruas como um teatro a céu aberto.

<sup>25</sup> Este modelo de palco é idêntico às fortificações dos Vikings encontradas na Escandinávia, conhecidas como *Trelleborgs*, anéis parcialmente fortificados com quatro entradas na direcção dos Pontos Cardeais.



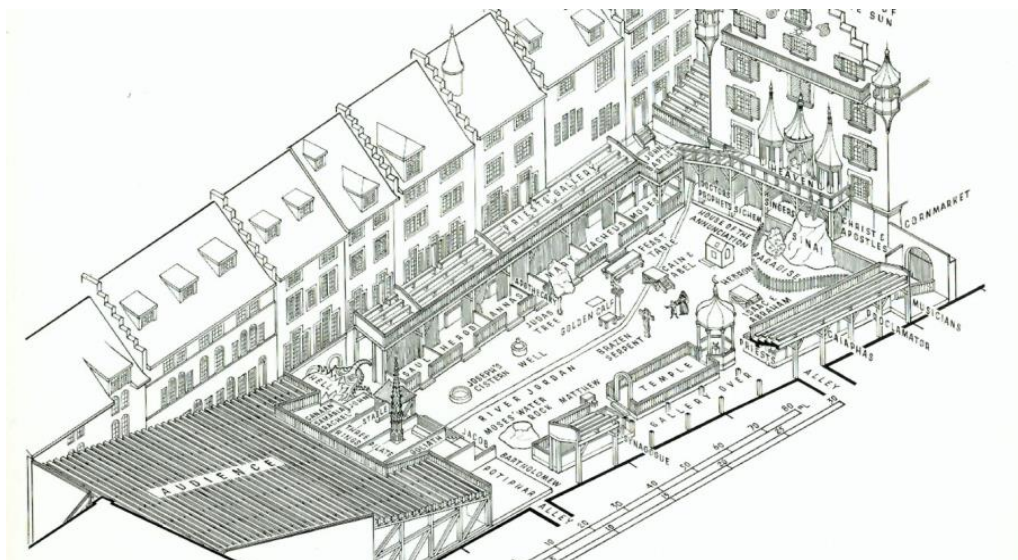


Figura 9 – Paixão de Lucerne  
Fonte: Richard Leacroft, 1984.



Figura 10 – Excerto de gravura da cidade de Lucerne<sup>26</sup>  
Fonte: Matthäus Merian, 1642.

Na Época Medieval, circulavam também pela cidade, à semelhança das procissões religiosas, os *pageants*, que se assemelhavam a uma *mansion* ambulante. Apresentavam-se como uma estrutura em carroça elevada de uma única cena. Os *pageants* encenavam sobretudo *moralidades* de ordem religiosa até à segunda metade do séc. XVI e apoderavam-se de praças e ruas de várias cidades, numa realidade idêntica ao teatro itinerante, fazendo destas carroças suas casas e vivendo em troca de comida e dormida. Por se tratar de uma prática transiente, a variação de apresentação destas estruturas bem como o seu tamanho e forma variava conforme a representação. Em

<sup>26</sup> A vermelho a localização da representação da Paixão de Lucerne conforme Figura 10.

Inglaterra, local de prática comum dos *pageants*<sup>27</sup>, estes adoptaram uma estrutura de palco de madeira como acrescento, *The Place*, disposta na frente de cena com arquibancadas onde o público assistia e agraciava monetariamente o espectáculo proporcionado. O espaço em torno dos *pageants* também era usado pelos actores, a personificação do diabo percorria a audiência com brincadeiras e piadas de entretenimento.

Os *pageants* não tiveram apenas um papel didáctico na Época Medieval, mas também lúdico, na verdade faziam parte integrante das *Royal Enteries*. Este evento consistia na recepção oficial de alto estatuto da cidade, que teve como origem no *adventus*<sup>28</sup> celebrado pelos imperadores romanos. Durante este período as cidades começavam a ganhar estatuto e a contarem com celebrações por quem as visitava, o orgulho cívico instalava-se gradualmente com a colaboração da teatralização do espaço da cidade. Inicialmente estas apresentações eram apenas procissões, mas gradualmente pequenas peças e acontecimentos foram compondo as festividades inclusive a construção de arcos triunfais para estas entradas. Nas celebrações, oficiais, representantes do clero e civis recebiam o convidado fora dos limites da cidade e acompanhavam-no num percurso pela cidade com paragem na catedral, símbolo de imponência da Época Medieval conforme mencionado, e posteriormente na residência que lhe era destinada. Este gesto demonstrava gratidão e fidelidade em nome da cidade e do seu povo para com o convidado. Grande parte das peças eram pantomimas, denominados de quadros vivos, onde cada peça era montada no seu palco em diferentes locais e que variava de complexidade e de tamanho, e toda a procissão parava nos diferentes estágios ao longo do percurso para assistir à peça.

---

<sup>27</sup> As informações referentes a estas estruturas são dispersas. David Roger em *A Breviarye, or Some Few Recollections of the City of Chester*, um manuscrito datado do início do séc. XVII, afirma que os *pageants* eram estruturas montadas em quatro ou seis rodas com dois quartos dispostos verticalmente, aberto em cima para a apresentação e outro fechado em baixo para trocas de figurinos. Por algumas incongruências de interligação com outros relatos, Glynne Wickham (1922 – 2004) terá argumentado em *Early English Stages* que estas estruturas tinham apenas um nível, que serviam apenas para estrutura de cenário e espaço de troca de personagem, e o espaço de actuação, o *place*, era uma estrutura que se prolongava ao nível do *pageant* (Brockett O. G., 1995).

<sup>28</sup> “Cerimónia na Roma Antiga onde um imperador era formalmente recebido numa cidade durante um progresso ou campanha militar” (Ewald & Noreña, 2010, p. 40).



Figura 11 – O Triunfo de Isabella  
Fonte: Denis van Alsloot, 1616.

A dinâmica dos *pageants* permitiu uma autonomia que os distanciava dos temas exclusivos à Igreja e passaram a ser convidados para festas e banquetes da corte no interior dos castelos. Nos castelos medievais estas figuras eram dispostas em torno de um *grand hall*, ou salão, uma área destinada a diversas funções sociais da época e onde ocorriam as *performances* das trupes, adquirindo várias formas e meios de representação. Estes castelos ou palácios eram de facto muito espaçosos podendo reunir numa só área sensivelmente mais de mil espectadores. Contudo, um público com tais dimensões raramente tinha acesso a estes espaços sem um convite pessoal (Carlson, 1989).

Segundo o autor Leacroft (1984), estas apresentações variavam entre *intermezzi*<sup>29</sup>, e eram compostas por encenações simples, sem outros elementos cenográficos senão os permitidos pela arquitectura do *hall*. Desde a representação regular de *intermezzis* que houve uma motivação para o desenvolvimento e experimentação do cenário, pois existia neste género uma necessidade de se modificar com rapidez o cenário em alternância com a peça. Esta realidade permitiu a criação de dispositivos de mudança de cenário bem como maquinaria específica. No entanto, a polivalência destes espaços permitia outro tipo de apresentações, como cerimónias festivas, casamentos, banquetes, comédias entre outros, pois a parede de fundo funcionava como tela cénica onde eram dispostos vários cenários alusivos a espaços distintos<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> As actuações que preenchem os intervalos de um drama comum de cinco actos. Peças teatrais representadas no interior dos palácios como entretenimentos de governantes, nobres, e mercadores ricos bastante popular a partir de 1570. Este género valia-se de alegorias, música e danças e foi gradualmente absorvido pelo género emergente, a *Ópera*. (Brockett O. G., 1995). O maior autor do género, em Espanha, foi Miguel de Cervantes (1547-1616).

<sup>30</sup> Foi o caso do casamento do príncipe Arthur com Katherine de Aragon, em 1501, em Westminster Hall. O primeiro pageant representava um castelo, o segundo um navio a navegar no oceano, e o último uma montanha.



A título de exemplo, a *Grande Salle du Petit-Bourbon* era maior do que qualquer divisão do *Palais du Louvre*, tendo acolhido a primeira peça teatral da trupe de Molière (1622 – 1673) após a sua chegada a Paris no ano de 1658. Molière descreveu o salão como o maior e a mais sumptuoso do seu género em Paris (Sauval, 1724). Neste *hall* foi estreado o primeiro *ballet* de corte, durante as festividades do casamento do Duque de Joyeuse. Espaços como este permitiam a integração do teatro em diferentes actividades e acontecimentos, sendo notável a presença de peças teatrais em casamentos e outras cerimónias festivas.



Figura 12 – *Le Ballet Comique de la Reine dans le Petit-Bourbon*

Fonte: Jacques Patin, 1581.

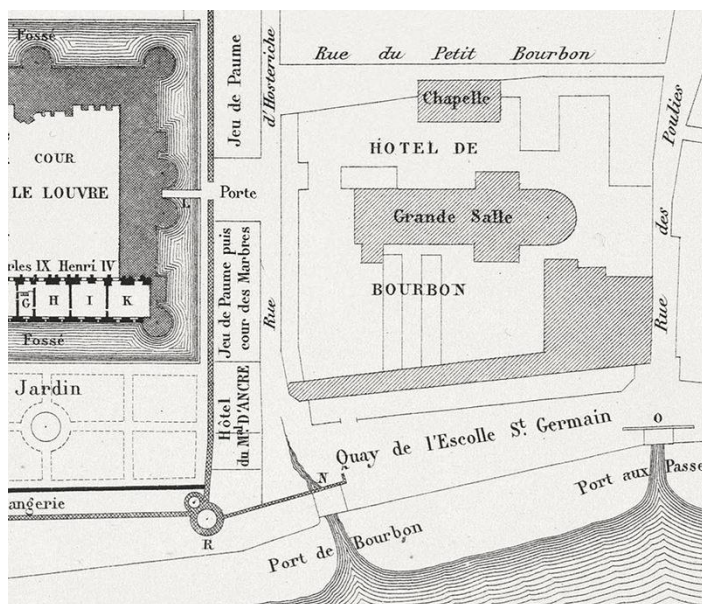


Figura 13 – Excerto de planta *Quartier du Louvre*.

Fonte: Theodor Hoffbauer, 1595.

A Época Medieval, compreendida entre os séc. V e XV, permitiu que o teatro incorporasse experiências ricas e diversas com uma enorme variedade de formas e palcos, apresentações nas igrejas, castelos, nas praças e ruas da cidade, permitindo também cruzar o quotidiano com os rituais litúrgicos e abranger o espaço urbano como o espaço religioso que cativavam os cidadãos a participar nas actividades teatrais como parte integrante de um espectáculo. Este tipo de teatro que incorpora histórias da cidade com uma dinâmica próxima com a população vem influenciar posteriormente a estrutura do Teatro Isabelino, na Inglaterra dos séc. XVI e XVII. Por outro lado, o Renascimento que vem resgatar a estrutura clássica, tendo, porém, um contributo importantíssimo a nível técnico e artístico, afasta-se da experiência lúdica e simbólica do teatro medieval, tornando-se um período mais rígido e fechado onde a catedral dá lugar ao palácio, numa sociedade elitista de corte.



### 2.3. LA COMMEDIA DELL'ARTE

A *commedia dell'arte* desenvolveu-se em Itália, durante os séc. XVI, XVII e XVIII, e embora não tenha sido desenvolvido nenhum tipo de edifício teatral específico, o género teatral alcançou grande reconhecimento na Europa pelo seu carácter popular. Um teatro de jogos cénicos com máscaras que caracterizavam uma sociedade medieval que aos poucos se libertava das privações incutidas pela Igreja. Liberdade era a o mote da *commedia*, onde exibiam acrobacias e humor refinado à população que pagava o seu ingresso para rir. Assente no improvisado, traz de volta a pantomima e a vulgaridade das comédias do Império Romano que sobreviveu ao passar dos séculos. Jonh L. Styan (1923 – 2002) (1975) acrescenta que a *commedia dell'arte* desfrutava também da intimidade circular grega e das pequenas audiências do drama medieval.



Figura 14 – *Kermesse with theatre and procession*  
Fonte: Pieter Brueghel, 1637.

Os actores da *commedia dell'arte* procuravam nas cidades as suas ruas e praças mais movimentadas para aí assentar as plataformas rudemente construídas. Mas nem só de ruas vivia a *commedia dell'arte*. Com o seu teatro intelectualizado e erudito, os seus percussores conquistaram meios cada vez mais sofisticados, conseguindo inclusive apresentar a sua arte em alguns teatros, como o *Olimpico di Vicenza*, e nas cortes de *Mantua* e *Ferrara*. A profissionalização do actor conduziu à construção de personagens fixas e especializadas com estilos únicos no seio destas trupes, cujos actores adoptavam a mesma personagem até ao final das suas vidas ou da actividade enquanto actores. As mais comuns eram o *pantaleão*, a *colombina*, o *pierrot* e o *arlequim*, conhecida pelo seu

traje aos losangos, e os *innamorati*<sup>31</sup> que representavam um casal de namorados que enfrentavam inúmeros obstáculos para permanecerem juntos. Todas estas personagens tinham um desenho de personalidade muito particular que podia ser reconhecida apenas pelas suas vestes e que, sem grande inovação, faziam o deleite de quem assistia. Personagens estas que ficaram para a História e que ainda são referenciadas na cultura do teatro popular na actualidade.



Figura 15 – *Balli di Sfessania*  
Fonte: Jacques Callot, aprox. 1622.

As trupes da *commedia dell'arte* retiravam utilidade de todos os espaços da cidade e serviam-se da generosidade monetária de quem participava. A relação próxima e directa com o público permitia uma maior empatia que levava a grandes audiências instaladas em redor da acção teatral. A visualização e o enquadramento cénico que proporcionava esta relação directa e frontal entre palco e a audiência, cria uma imagem de ponto de fuga que influenciou as posturas cenográficas dos períodos seguintes, como por exemplo o uso da perspectiva nos cenários do edifício teatral renascentista, procurando assim uma proximidade com a realidade assistida num contexto de escala urbana

---

<sup>31</sup> Leo Salinger (1915 –) (1974) refere a possibilidade de estas personagens terem nascido sobre a influência de algumas obras de William Shakespeare, nomeadamente *Romeo and Juliet* escrito entre 1591 e 1595



Figura 16 – Transposição da cena urbana para o palco do teatro  
Fonte: Arquitectura e Teatro, 2010.

As representações teatrais adequavam-se às praças das cidades, de uma geometria regular rectangular cercadas por edifícios. Essa imagem, do ponto de vista perspéctico foi posteriormente transportada para o interior de teatros permanentes de estrutura fechada, originando desta forma o desenvolvimento do palco que temos actualmente como principal referência, o palco italiano. Por outras palavras, a vivência destas praças na Itália Renascentista é o cerne da inspiração para a realização de modelos idênticos no interior de edifícios teatrais de base rectangular.

A passagem das estruturas efémeras características da *commedia dell'arte* para teatros fechados sobre si próprios foi um processo espacial orgânico e natural de reprodução de imagens da realidade urbana. A dinamização das apresentações deste período conseguia estender a acção do palco para a cidade, onde a teatralidade entrava em contacto directo com os hábitos e vivências da população. Toda esta realidade cénica e social foi sendo reproduzida noutros espaços fechados, que no ponto de vista de Styan (1975) morre quando abandona a praça pública e entra num edifício teatral.

## 2.4. O TEATRO NO RENASCIMENTO

O Renascimento é um período de ruptura que se consolida na Europa do séc. XV e que perdura até ao séc. XVI, sendo caracterizado por uma fase de florescimento das artes e da ciência. Conforme mencionado, durante a Época Medieval os ensinamentos da população eram da responsabilidade da Igreja através da doutrina, e embora no período do Renascimento os textos da Antiguidade Clássica Greco-Romana tenham sido os mentores do pensamento artístico, o teatro renascentista tinha ainda uma forte influência da tradição medieval nas temáticas associadas a mitos e lendas.



Os príncipes que tentavam reviver as grandes conquistas e esquecer as glórias perdidas viram nos Clássicos o espelho de um grande império e pelo que começaram a reproduzir textos<sup>32</sup> com base no que escrevera Vitruvius<sup>33</sup> sobre os teatros em *De Architectura*. Com a corte sediada em *Ferrara* e motivada com a descoberta de Vitruvius, abordou-se pela primeira vez o conceito de realização cénica e de caracterização com base em textos antigos. Os membros da *Roman Academy*, fundada por Pomponius Laetus (1424 – 1498) desbravaram caminho para as representações de comédias italianas de imitação em latim. No ano de 1491 foi apresentada em uma peça de Plautus em que o cenário continha quatro casas com porta e janela numa composição que sugeria os modelos de *mansions* da Época Medieval. Já no ano de 1493, em Lyon, foi apresentada uma peça de Terentius com um palco idêntico de fachada contínua, dividida em várias aberturas, fazendo lembrar uma vez mais as *mansions*.



Figura 17 – O palco de Terentius

Fonte: Terentius, 1493.



Figura 18 – Uma concepção renascentista do teatro romano

Fonte: Terentius, 1493.

<sup>32</sup> Foi descoberto no ano de 1427 um manuscrito com comédias de Plautus e Terentius que levou à representação destas peças por toda a Itália. Entre outras, as peças mais apresentadas intitulavam-se *Lady from Andros* da autoria de Terentius e *Brothers Menaechmus* escrita por Plautus e ocupavam os espaços de casas senhoriais, de palácios e inclusive de igrejas (Bloemendal & Norland, 2013).

<sup>33</sup> Os manuscritos de Vitruvius ficaram disponíveis por volta do ano 1485 quando uma cópia foi retirada do convento de S. Gall e publicada em Roma.

Na Figura 18, são notórios os princípios da perspectiva na composição arquitectónica do espaço teatral, numa vista frontal, as personagens usam o cenário movimentando-se para o fundo do palco na ilusão de profundidade e volume. A temática realista transporta para o cenário o que é visto a olho nu em espaços exteriores, uma rua, uma praça, uma paisagem ou elementos arquitectónicos. Uma vez que Vitruvius não deixou no seu livro desenhos sobre os estudos de cenários em perspectiva, várias interpretações e reconstruções foram posteriormente desenvolvidas.

Sebastiano Serlio (1475 – 1554), com base em diversos estudos feitos até à data e nas teorias vitruvianas, desenvolveu o princípio da cena em perspectiva e delineou o que deveria ser o teatro ideal. Este autor transpôs, seguindo as descrições de Vitruvius acerca do cenário em perspectiva<sup>34</sup>, os três tipos de composições de palcos capazes de responder a todos os espectáculos possíveis. “As cenas trágicas são delineadas com colunas, frontões, estátuas, e outros objectos adequados à realeza. As cenas cómicas exibem habitações privadas, com varandas e vistas a representar fileiras de janelas. As cenas da sátira são decoradas com árvores, cavernas, montanhas e outros objectos rústicos, à semelhança de casas comuns” (Leacroft & Leacroft, 1984).



Figura 19 – A cena cómica de Serlio  
Fonte: Sebastiano Serlio, 1545.



Figura 20 – A cena satírica de Serlio  
Fonte: Sebastiano Serlio, 1545.

---

<sup>34</sup> Havia sido referenciado, por Alberti em *De Re Aedificatoria* entre os anos de 1443 e 1452, os três tipos de cenário, no entanto Robert Klein (1918 – 1967) e Henri Zerner (1939 –), apontam Sebastiano Serlio a par com Giovanni Battista Sangallo (1496 – 1548) como os primeiros a aprofundar, a desenvolver e a sistematizar os três cenários em perspectiva de Vitruvius.





Figura 21 – A cena trágica de Serlio  
Fonte: Sebastiano Serlio, 1545.

Os teatros no princípio do Renascimento ainda procuravam compor um modelo de teatro. Não existindo teatros permanentes, eram construídos espaços teatrais em *halls* ou salões para ocasiões específicas, onde eram erguidos cenários em perspectiva, repercutindo-se no desenho e configuração espacial dos primeiros edifícios renascentistas. Estes desenhos documentavam o pensamento arquitectónico do início do Renascimento, sendo possível reconhecer a divisão do espaço teatral em três elementos, considerados essenciais para a produção teatral, ou seja, a plateia, o palco e o cenário.

Conforme descrito por Serlio, a plateia deveria ter em volta da *orchestra* duas fileiras de arquibancadas concêntricas como nos anfiteatros antigos. A cena estaria dividida em duas partes, uma plataforma nua onde ocorrem as representações, ou seja, o palco, e atrás, em plano inclinado, onde é realizada toda a cenografia em perspectiva, o cenário. Serlio sugere também como devem ser ajustados os lugares nos tempos Clássicos, reflectindo a divisão social na audiência. Reserva então os melhores lugares para os convidados de honra, tal como na Grécia Antiga, mas adiciona algumas subdivisões que reflectiam as preocupações da sociedade da época. Neste sentido, os lugares da primeira fila, identificada com a letra G próxima do palco, é reservado às mulheres nobres, enquanto que as mulheres de menor relevância social são agrupadas nas filas seguintes. Por sua vez as

passagens identificadas com as letras H e I dividem por ordem, a zona destinada às mulheres do sector dos homens nobres e deste do sector destinado aos homens com menor significância social. Os espaços marcados pela letra K são reservados às pessoas com a menor importância social da época, variando em tamanho consoante a dimensão do *hall* ou salão (Serlio, 1982).

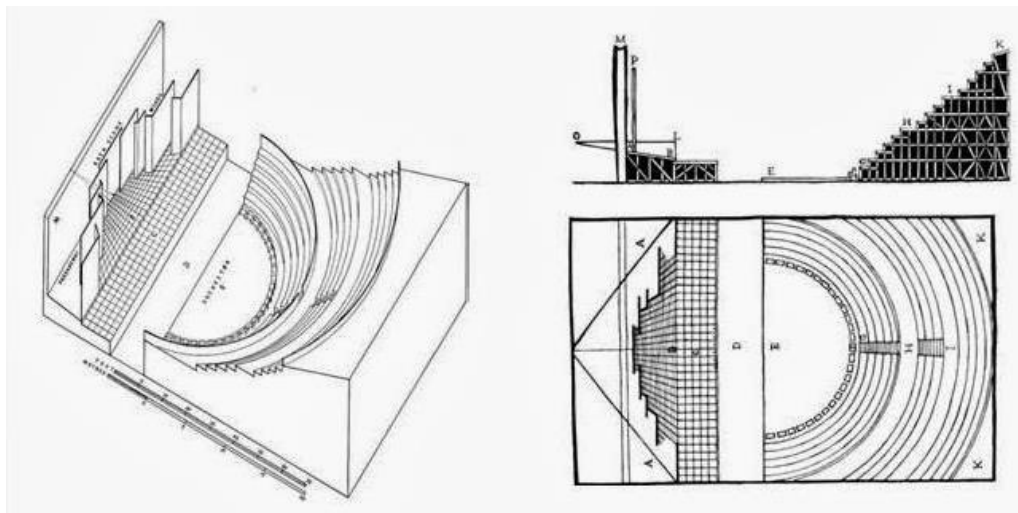


Figura 22 – Desenho esquemático do antigo teatro de Pula na Croácia  
Fonte: Sebastiano Serlio, 1545.

A conclusão destes estudos culmina com o início da construção, no ano de 1580, do Teatro Olímpico desenhado por Andrea Palladio (1508 – 1580)<sup>35</sup>. Para a sua construção Palladio tinha apenas uma antiga fortaleza medieval abandonada cuja estrutura interna era similar à de um celeiro. Outrora concedida à Academia Olímpica, a antiga fortaleza foi entregue a Palladio que se viu obrigado a gerir o espaço e a transformar o interior do edifício num teatro fechado e com a estrutura dos teatros da Antiguidade. Com a morte de Palladio no mesmo ano o teatro foi concluído pelo seu discípulo Vincenzo Scamozzi (1548 – 1616)<sup>36</sup>.

O Teatro Olímpico assume-se como um elemento fechado onde a sua cobertura é fechada e pintada com frescos alusivos ao céu, diferenciando-se do teatro romano, sendo adoptado um *auditorium* em meia elipse em detrimento do semicírculo, coroada por uma balaustrada ornada por esculturas. Trata-se de um *proscénio* grego com três arcadas, sendo que a central é a mais imponente, ao estilo de arco triunfal. Por trás da *scaenae frons* fortemente decorada, Palladio

<sup>35</sup> Palladio entregou em cinco dias um desenho e uma maquete do projecto, sugerindo que os estudos já teriam sido previamente pensados ou iniciados.

<sup>36</sup> Foi inaugurado em 1585 com a reprodução de *Oedipus Rex*, O Rei Édipo, uma tragédia de Sófocles encenado por Angelo Ingegneri (1550-1613).

construiu em perspectiva, um cenário com sete ruas oblíquas com casas também em perspectiva, construídas em madeira e gesso, com estátuas, colunas, portas e janelas em volume, acentuando a perspectiva de ruas de uma praça pública, à semelhança das cidades italianas<sup>37</sup>. No entanto, o Teatro Olímpico de Veneza não atraiu muitas ocasiões festivas, pois embora se adequasse às necessidades da tragédia grega, era necessário um dispositivo cénico menos rígido e estático.

---

<sup>37</sup> George Kernodle (1945) refere-se ao Teatro Olímpico de Veneza como um teatro de igualdade, uma vez que os lugares estão aproximadamente ao mesmo nível de importância e a visualização do palco propicia várias perspectivas para que cada espectador se sinta tão importante quanto o Príncipe.



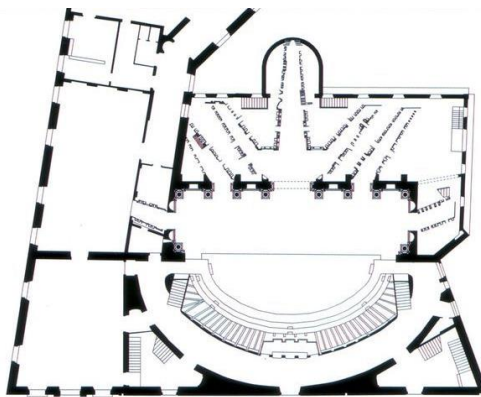


Figura 23 – Planta do teatro Olímpico de Vicenza  
Fonte: Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, 1585.

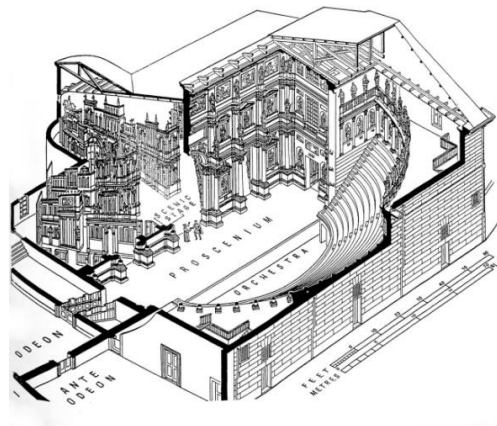


Figura 24 – Perspectiva do teatro Olímpico de Vicenza  
Fonte: Richard Leacraft, 1984.

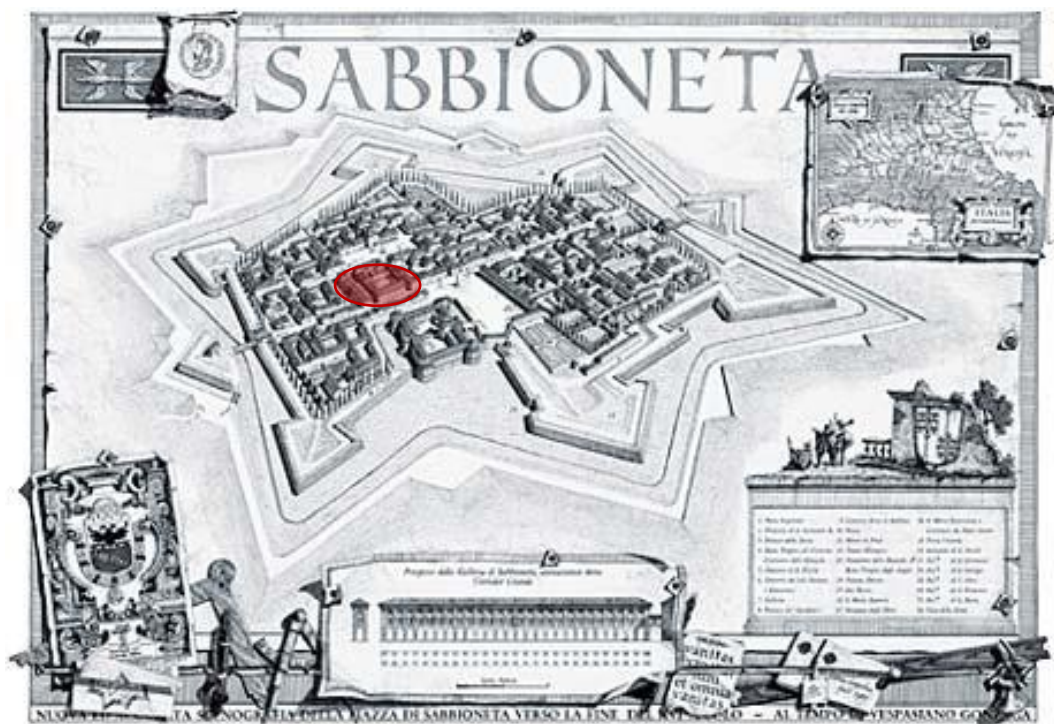


Figura 25 – Mapa da cidade de Sabbioneta<sup>38</sup>  
Fonte: Vespasiano Gonzaga, séc. XVI.

O teatro de corte desenhado por Serlio foi decisivo para a construção de Teatro Olímpico de Sabbioneta, uma cidade italiana cercada por uma construção semelhante à de uma fortaleza. Desenhado por Scamozzi, assumiu-se com um teatro permanente e vem introduzir uma revolução cénica em linha com a tendência que surgia praticamente por toda a Europa, a Ópera.

<sup>38</sup> Localização do Teatro Olímpico de Sabbioneta, actual Teatro all'Antica Sabbioneta.

A transformação envolveu a abertura do palco, sendo que a parede de cena foi retirada, permitindo dispor o cenário. O cenário era agora disposto por painéis verticais ao longo da profundidade da caixa cénica, que se alteravam conforme a peça. Esta abertura era fechada com uma cortina durante os intervalos ou mudanças de cena, posteriormente o arco de proscénio vem com que emoldurar a boca de cena e ocultar alguns elementos de maquinaria técnica. A perspectiva aplicada neste cenário era de uma posição central elevada, onde se localizava o príncipe que assistia num ponto superior com uma visão ampla do palco e da cena que o privilegiava. Esta realidade demonstrava uma nova mensagem política e social reforçada. “Em condições simples, o palco significava a “praça de uma cidade” e o camarote ducal indicava “o palácio urbano”. (...) no lado do espectador magnífico que se punha de pé entre reais colunas em comparação com uma representação de imperadores romanos; enquanto isso, a falsa arquitectura do palco era completamente condicionada a uma perspectiva deslocada pelo ponto de vista magnífico do príncipe” (Lima & Cardoso, 2010, p. 34).

Os espectadores eram deste modo “(...) parte da visão do duque, como se fosse o primeiro plano para uma visão da cidade que se estendia diante do seu camarote, numa imitação realista da praça pública da cidade diante da sacada real do palácio. (...) era o duque quem tinha o poder para corrigir as distorções visuais da cidade, calculando as distâncias espaciais e sociais provenientes da sua visão perfeita” (Lima & Cardoso, 2010, p. 34). A divisão espacial por classes, começava a notar-se, com a divisão do Salão Ducal em Sabbioneta, idêntico ao modelo de *loggias* italianas com colunatas. Esta divisão espacial por classes está directamente relacionada com a *cortile*<sup>39</sup>, no sentido em os duques e os aristocratas se posicionavam no espaço mais recatado das *loggias*, de frente para o auditório. Por volta do ano de 1500 as *loggias* foram gradualmente preteridas pelo Grande Salão Ducal de localização mais favorável. Com o surgimento da perspectiva surgiam constantemente novas teorias e desenhos da cena italiana em busca da unificação de todos os elementos necessários à realização de um teatro permanente ideal.

O Teatro Farnese, localizado em Parma e projectado por Aleotti (1575 – 1620)<sup>40</sup>, foi encomendado pelo Duque Ranuccio I, tendo sido terminado no ano de 1618 e inaugurado dez anos

---

<sup>39</sup> Na Época Medieval a praça era o local de *performances* tradicional para o público em geral, enquanto que a *cortile* era um pátio de um palácio somente utilizado pela nobreza para o mesmo fim.

<sup>40</sup> Bernini (1598 – 1680), arquitecto florentino, afirmava que o modelo do Teatro de Parma de Aleotti construído sobre a imagem de um rectângulo longo com auditório em curva e caixa cénica profunda, não seria o ideal para uma melhor audição e visibilidade, “(...) preconizando salas de espetáculo pouco profundas e com uma boca de cena bem aberta, como posteriormente seria ratificado (...)” por Charles Nicolas Cochin (1715 – 1790) (Lima & Cardoso, 2010, p. 38).

depois<sup>41</sup>. Este foi o terceiro teatro maneirista de grande relevância, que abrigava as festas da corte de Parma, tendo chegado intacto até aos dias de hoje. Este teatro, como tantos outros desta época, estava inserido na estrutura urbana da cidade, sem grande monumentalidade na fachada nem localização na malha urbana que o evidenciasse, tendo sido, no entanto um modelo importante para o desenvolvimento da cena. O local do teatro era uma sala no primeiro andar do Palácio Pilotta de Ranuccio, com planta rectangular longitudinal. Era um palácio que embora estivesse inacabado e em parte deteriorado, possuía dimensões generosas indicadas para acomodar o museu arqueológico, a galeria de arte da cidade e os escritórios municipais de Parma.

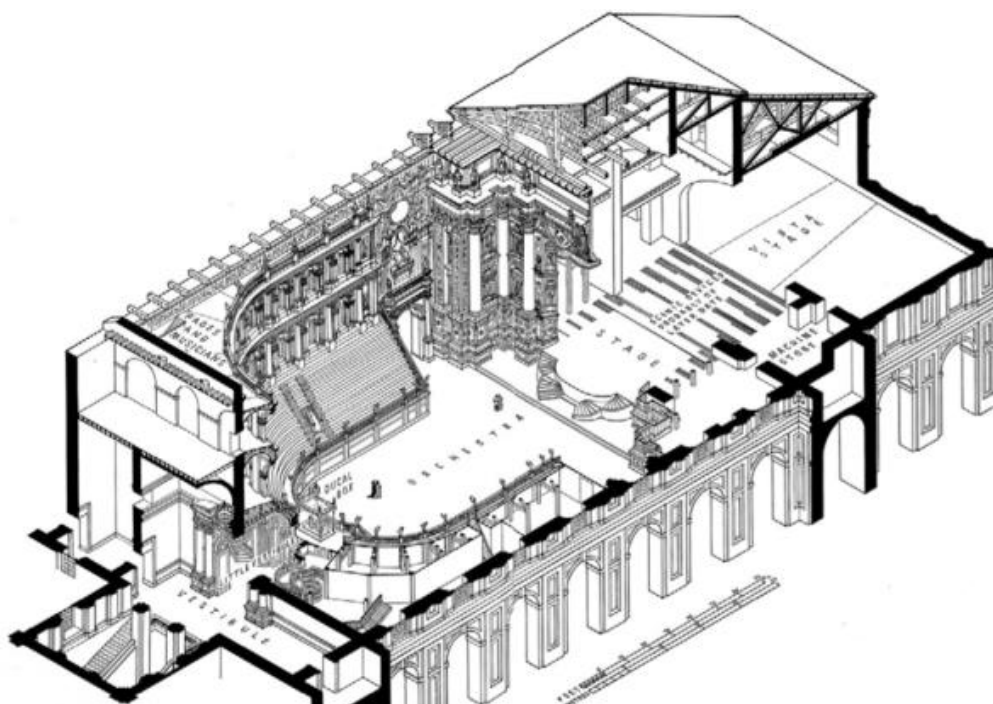


Figura 26 – Perspectiva do teatro Farnese de Parma  
Fonte: Richard Leacroft, 1984.

---

<sup>41</sup> Inaugurado com a peça Mercúrio e Marte, texto de Claudio Achillini (1574 – 1640) e encenação de Francesco Guitti (1605 – 1645).

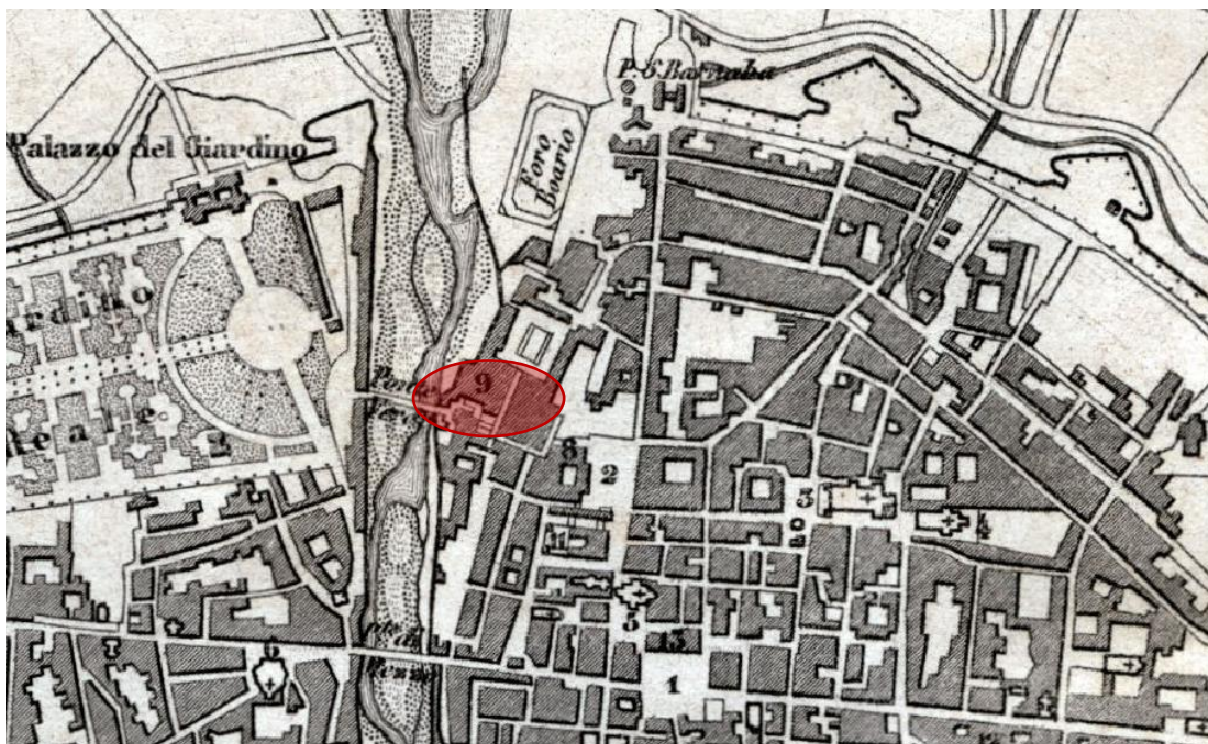


Figura 27 – Excerto de planta da cidade de Parma<sup>42</sup>  
 Fonte: Ferdinando Artaria, 1871.

Aleotti não só desenhou e emoldurou a boca e cena com fundo em perspectiva dividido com o arco de proscénio, à semelhança de Scamozzi, como também fez uso do cenário móvel, idêntico ao usado por Torelli em Veneza, caracterizado pelo uso de telas sobre chassis deslizantes, com vários cabos conectados a um tambor central por debaixo do palco. Quando o tambor se movimenta em contrapeso, todas as telas se movimentam ao mesmo tempo, permitindo uma rápida mudança de cenário. Este tipo de cenário implicava, no entanto, que metade do teatro fosse dedicado à cena e a maquinarias. Este teatro desenvolvia-se numa sala rectangular em forma de U, ou ferradura, com trinta metros de profundidade, cujo espaço da *orchestra* era dividido com uma balaustrada, tendo uma capacidade para quatro mil pessoas em assentos de bancadas. O espaço da orquestra era bastante utilizado para danças, canto e apresentações da nobreza, centralizando o espaço, podendo assim ser vistas pelo camarote real numa posição superior. Este teatro é o resultado da evolução do teatro romano clássico e dos modelos servianos de usos da cena, marcado por alguns dos princípios do palco à italiana, onde a plateia é perspectivada frontalmente a uma caixa cénica independente.

<sup>42</sup> A vermelho a localização do Teatro Farnese de Parma.



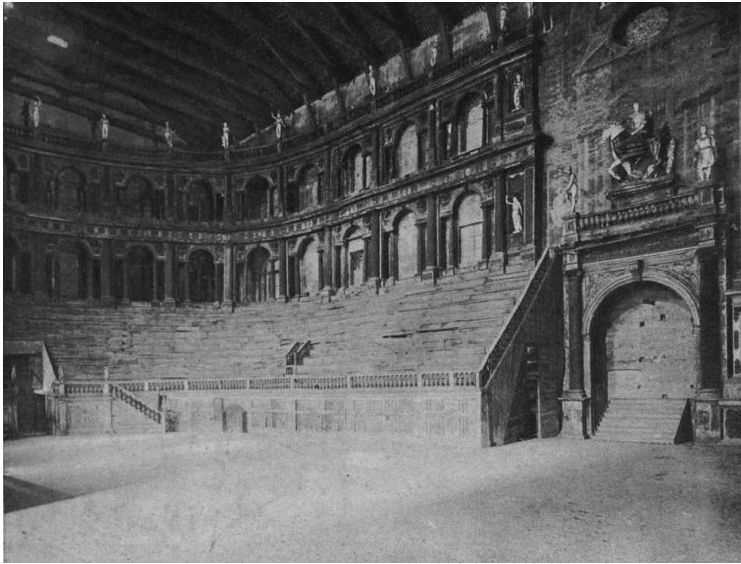


Figura 28 – Teatro Farnese de Parma  
Fonte: Theatre Arts, 1922.

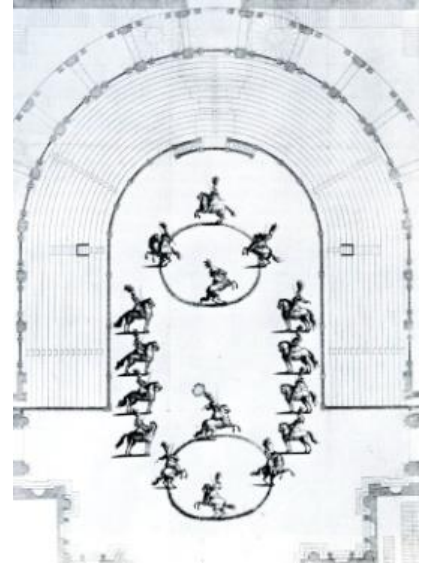


Figura 29 – Planta do teatro Farnese de Parma  
Fonte: Simon Tidworth, 1973.



Figura 30 – Palco do teatro Farnese de Parma  
Fonte: Theatre Arts, 1922.

O teatro italiano segue desde então uma forma quase sempre rectangular que se divide entre o palco e a plateia. Este modelo italiano expande-se por toda a Europa graças aos arquitectos de todo o Mundo que vinham estudar o modelo de teatro renascentista italiano e com o qual ficavam fascinados. Exemplo a referenciar, é o arquitecto Inigo Jones (1573 – 1652) que após alguns estudos com os mestres renascentistas italianos leva para Inglaterra alguns dos conceitos estudados e projecta um teatro com base nos conceitos do teatro de Parma de Aleotti (Lima & Cardoso, 2010). Embora não haja conhecimento da sua construção ou localização, demonstra a adaptação e integração destes conceitos a um modelo de teatro da Inglaterra Isabelina. Assiste-se claramente a uma influência da planta em U e a caixa cénica assistida por *scaenae frons* típica do teatro renascentista e um palco envolvido pelos balcões de características isabelinas.

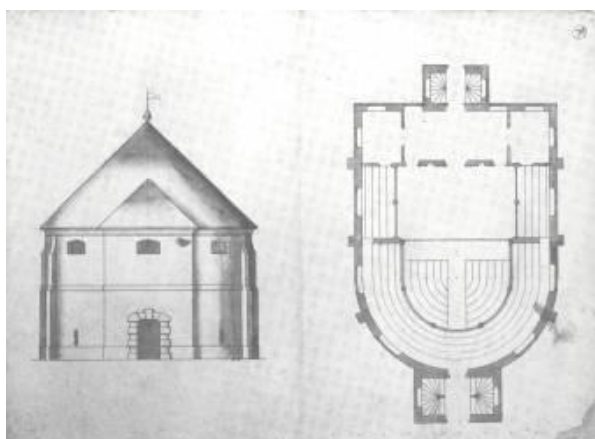


Figura 31 – Alçado e planta do teatro de Inigo Jones em Drury Lane, Londres  
Fonte: Oscar Brockett, 1995.

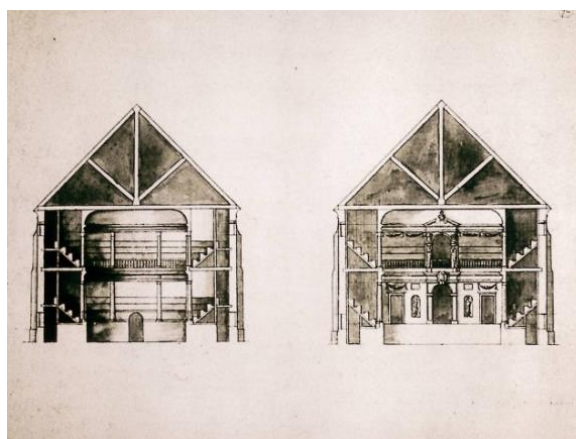


Figura 32 – Cortes do teatro de Inigo Jones em Drury Lane, Londres  
Fonte: Oscar Brockett, 1995.

Por detrás do palco telas de grandes dimensões, os telões, pintados com efeitos perspécticos e maquinaria completam a caixa cénica. A plateia disposta em balcões e camarotes, em geral em formato de ferradura, com espaço em redor do qual muitas vezes era usado para danças, conforme mencionado. Esta configuração do edifício teatral do séc. XVII teve naturalmente origem na configuração das praças longitudinais rectangulares. Camilo Sitte (1843 – 1903) (1992) refere que quer na Idade Média quer na Renascença, as praças urbanas tinham um papel importantíssimo na vida pública, pelo que havia consequentemente uma forte relação entre as praças e os edifícios públicos, criando uma relação de modelo ideal.

## 2.5. JEU DE PAUME E O TEATRO DA CORTE FRANCESA

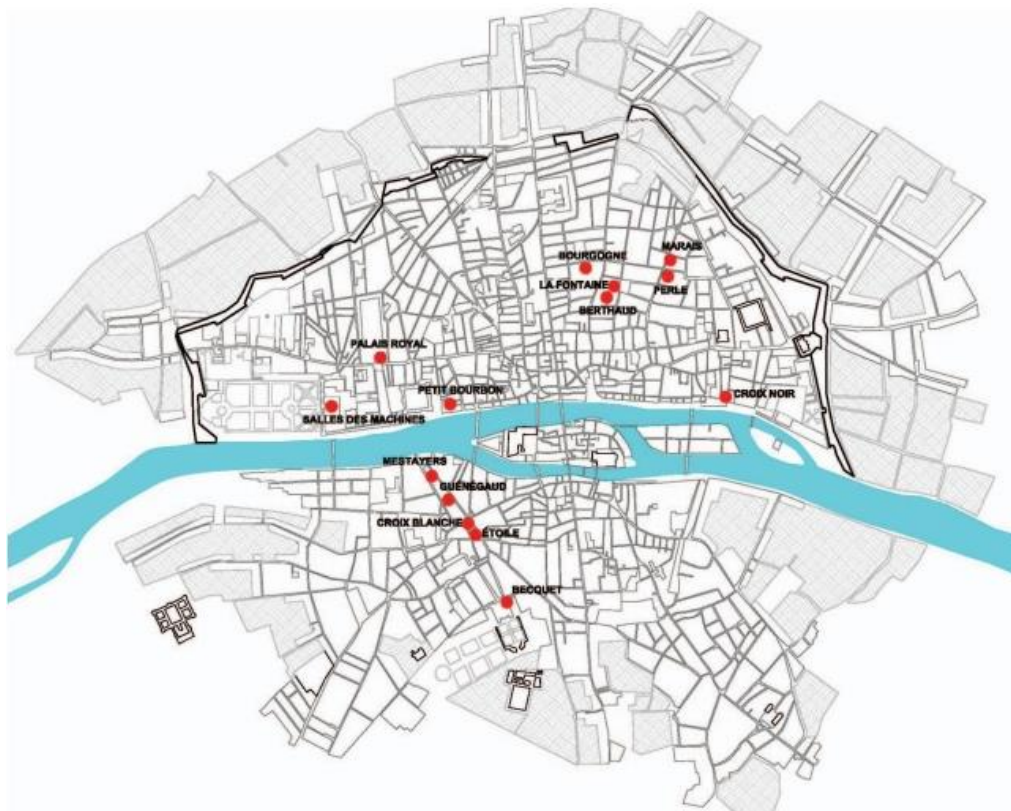


Figura 33 – Localização das salas de espetáculos em Paris no séc. XVII

Fonte: Niuxa Drago e Evelyn Lima, 2012.

A representação da realidade cartográfica na Época Medieval, traduzia-se em desenhos da cidade sem escala, com símbolos e edifícios isolados, sobressaindo os monumentos importantes. No Renascimento a racionalidade do pensamento impôs a ordem das cidades de forma a ordenar os monumentos e as distâncias entre si, revolucionando a forma de representar a topografia e o espaço urbano. A cidade, com os estudos perspécticos, desenvolveu eixos principais por cima do tecido existente que convergiam em praças regulares, que por sua vez interligaram a cidade antiga murada aos subúrbios extramuros que acolheram as casas de espectáculos do séc. XVII. Com excepção dos teatros integrados em palácios como o *Petit Bourbon*, o *Palais Royal* e a *Salle des Machines de Tuileries*, praticamente todos os teatros foram construídos nas zonas contíguas à antiga muralha de Felipe Augusto<sup>43</sup>. A proibição de actuações teatrais não religiosas e a inexistência de legislação que regesse o edifício teatral levou gradualmente à adequação de espaços para a sua prática. Os mais

<sup>43</sup> A muralha de Filipe Augusto de finais do séc. XII foi substituída na margem direita pela muralha de Carlos V do séc. XIV, que por sua vez foi alargada por volta do ano de 1640 pela muralha de Luís XIII.

comuns, os *jeu de paume* foram facilmente adaptados a salas teatrais pela sua configuração. Compostas por grandes salas rectangulares com aproximadamente trinta e três metros de profundidade e dezoito de largura, apresentavam galerias sobrepostas que permitiam assistir a espectáculos. O *jeu de paume* foi um jogo introduzido na Europa no séc. XIII que provavelmente terá influenciado o jogo de ténis, e era jogado de igual forma com a diferença que a bola era batida com a palma da mão. No séc. XVI, era já jogado com raquetes e existiam em Paris cerca de duzentos e cinquenta *jeux de paume* para trezentos mil habitantes.

*Les Confrères de la Passion*, a primeira organização parisiense habilitada a realizar actuações de cariz religioso em 1402, mandou construir em 1548 um teatro rectangular coberto no terreno do antigo Palacete dos Duques do Bourgoigne, o teatro Hôtel Bourgoigne. Em Novembro do mesmo ano, aquela organização foi proibida de actuar mais mistérios devido à *falta de actualidade*, no entanto a organização mantinha em sua posse a autorização de representação, cobrando, assim, uma taxa às companhias itinerantes que queriam representar temporariamente no seu teatro. No decorrer do séc. XVII, precisamente em 1630, o cardeal Richelieu fez questão de começar a apoiar as artes cénicas, pedindo ao rei Luís XIII que oficializasse o nascimento do teatro profissional, atitude bem recebida por parte da aristocracia e alta burguesia. A 29 de Dezembro de 1629 foi, então, concedido um salário aos actores que trabalhavam em teatros profissionalizados.

O Hôtel de Bourgoigne, com dimensões idênticas a um *jeu de paume*, era um edifício antigo construído sobre as ruínas que restavam do castelo dos duques com o mesmo nome. Adjacente à muralha construída por Felipe Augusto no ano de 1200 e posteriormente demolida em 1600, o Hôtel de Bourgoigne ficava junto ao mercado abastecedor, conhecido por *Les Halles*. A entrada do teatro fazia-se pela fachada principal da Rua Mauconseil, com acesso directo ao piso térreo, a *parterre*. Na rua perpendicular à fachada principal, a Rua François existiam algumas dependências do teatro, bem com um espaço dedicado à paragem de coches. O teatro do *Hôtel de Bourgoigne* era muitas vezes rivalizado com o *Théâtre du Marais*, um teatro com origem na reconstrução de um *jeu de paume*, e que se desenvolvia numa sala semelhante.





Figura 34 – Excerto da *Grand Plan de Paris*<sup>44</sup>  
 Fonte: Albert Jouvin de Rochefort, aprox. 1672.

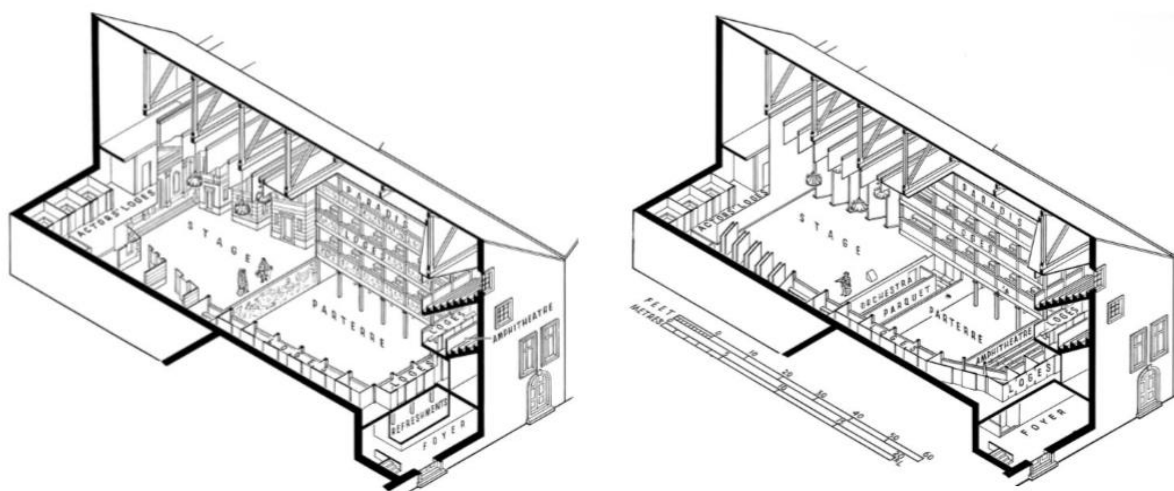


Figura 35 – Perspectiva do *Hôtel de Bourgogne*  
 Alterações de 1647 (esquerda) e 1717 (direita)  
 Fonte: Richard Leacroft, 1984.

O teatro de *Bourgogne* conforme exemplifica a figura, sofre algumas alterações no ano de 1647, procurando algumas referências estruturais do *Théâtre du Marais*. Observa-se desde logo a reestruturação da entrada de vendas de artigos para um *foyer* de recepção, assumindo-se a entrada

<sup>44</sup> A vermelho a localização do Teatro Hotel de Bourgogne em Paris.

como um espaço teatral. É também adicionada uma galeria superior para acomodação de mais espectadores e o palco é estendido, por via profundidade de cena em perspectiva, recuando o espaço de *parterre*. Neste espaço é ainda aberta uma zona para o fosso de orquestra e criada uma divisão com assentos, denominada de *parquet*. A cena agora fixa presente em palco que, outrora era composta por três casas de cada lado numa perspectiva e intercaladas por ruas, passa a ser perspectivada com bambolinas que permitem a rápida alteração do cenário. A inexistência do arco de proscénio, aceitando-se uma leitura de sala como um único espaço aberto, mantém-se, conferindo uma maior relação de palco-plateia como princípio reutilizado no teatro contemporâneo.

O *Jeu de Paume du Marez*, afastado do centro da cidade mas relativamente perto do Hôtel de Bourgogne, foi adaptado e inaugurado em 1635. Após a sua total destruição por um incêndio em 1644 foi reaberto em Outubro daquele ano com novas possibilidades técnicas de encenação e com o maior espaço reservado ao público dos todos os teatros até então construídos. A sua reconstrução contou com a individualização do espaço em quatro categorias espaciais, concretamente os acessos, a sala de espectáculos, o palco e os serviços associados, o que permitiu organizar e projectar os elementos necessários para a existência do *edifício teatral*.

Os edifícios teatrais existentes nesta época, contavam com sérias dificuldades de integração na cidade, pelo que os espaços teatrais tendiam a localizar-se em zonas de limite das cidades. A inexistência de edifícios teatrais preparados para acções teatrais, levou à adaptação de inúmeros edifícios com outras funções primárias, nomeadamente os *jeu de paume* que mantinham uma quadra idêntica aos teatros italianos. Esta quadra de forma regular e rígida, pode ser entendida como que a representação da sociedade disciplinada de corte francesa, espelhando no edifício a separação de espectadores de diferentes classes sociais. Os espectadores de extrato social mais desfavorecido deveriam ocupar o último andar das galerias, enquanto que os bancos na plateia, junto ao palco, eram destinados aos espectadores de classes mais abastadas. De salientar que este princípio se manteve ao longo da evolução da arquitectura teatral por toda a Europa.

## **2.6. O TEATRO CLÁSSICO FRANCÊS DE RAIZ ITALIANA**

O teatro clássico francês do séc. XVII caracteriza-se de forma diferente quando comparado com o teatro espanhol e inglês do mesmo período. Embora existam influências do teatro espanhol e da *commedia dell'arte* italiana, carece-lhe a raiz popular. Uma sociedade disciplinada por normas rígidas e sofisticadas, levou o público erudito e culto a adaptar os teatros à realidade da época. Representações teatrais em cortes e em teatros grandiosos associadas a uma formação intelectual

desenvolta fez com que o espírito barroco tivesse que se acomodar *às boas maneiras* verbais através das *bienseances*<sup>45</sup> e das regras de unidade de acção, espaço e tempo<sup>46</sup>.

A *Comédie-Française*, uma companhia de teatro real de extrema importância no desenvolvimento do teatro de raiz italiana em França, foi fundada por ordem real de Louis XIV a 21 de Outubro de 1680, com o objectivo de funcionar como um teatro público de companhias profissionais. Nasce da fusão entre duas trupes parisienses importantes, a troupe *L'hôtel Guénégaud* e a troupe *L'hôtel de Bourgogne*. A nova sede da companhia localizava-se no Hotel Guénégaud, local onde Molière se encontrava instalado desde 1673. Alguns anos mais tarde, em 1689, a companhia acaba por se mudar para a Rue des Fossés Saint Germain, actual Rue de l'Ancienne Comédie, local com melhores condições e onde desenvolveu a maior parte da sua actividade teatral no séc. XVIII. François D'Orbay (1634–1697), arquitecto responsável pela remodelação da sala para instalação da companhia no teatro da Rue des Fossés Saint Germain, em 1688, tira inteligentemente proveito do lote trapezoidal para integração da sala, agregando os serviços inerentes ao teatro no restante terreno adjacente. A opção de sala tipicamente francesa, inspirada nos modelos das antigas salas da Rue Mauconseil e da Rue Guénégaud, apresenta uma fachada clássica sem grandes adereços e fundindo-se na imagem do quarteirão da cidade. Embora este espaço funcionasse como um antigo espaço de *jeu de paume* o projecto d'Orbay distancia-se dessa imagem, destacando uma sala de plateia à italiana iluminada por vinte e quatro lustres e que apresentava uma decoração discreta, à excepção de um elemento luxuoso, um sistema de caldeiras para aquecimento térmico durante a apresentação dos espectáculos.

A Sala da Rue des Fossés Saint Germain apresentava três níveis de camarotes laterais e uma arquibancada superior, a *paradis*. Os camarotes apresentavam uma ligeira angulação em relação ao *parterre*, pois as suas divisórias eram perpendiculares à balaustrada que delimitava a plateia, ao contrário dos teatros à italiana comuns, em que eram divididos com um ângulo de direcção do palco.

---

<sup>45</sup> Regra que deriva do teatro clássico, onde o actor devia respeitar a moralidade do espectador, sendo que este não deveria apresentar explicitamente cenas de violência e intimidade física em cena. As cenas mais chocantes deveriam acontecer fora do palco e comunicadas ao público.

<sup>46</sup> A regra das três unidades que rege o teatro clássico, foi introduzida em 1634 na obra *Sophonisbe* de Jean Mairet (1604 – 1686). A unidade de acção, é um modelo em que a peça é representada numa única acção principal, onde integram subtramas que se resolvem por si, mas que apoiam, desenvolvem e terminam ao mesmo tempo que a acção principal. A unidade de tempo define a existência de um lugar num dia com 24 horas, salvo algumas excepções. A unidade de lugar delimitava um único lugar, sendo que este teria que representar um espaço neutro capaz de receber vários tipos de acontecimentos. Alguns autores como Pierre Corneille (1606 – 1684), quebraram estas regras e usaram vários lugares numa cena que ultrapassava as 24 horas designadas.

Os camarotes reais encontravam-se nas laterais, o da direita pertencente ao rei e o da esquerda à rainha, quebrando a ideia de ponto de vista do príncipe de frente para o palco. Junto ao palco foram acrescentadas duas arquibancadas de cada lado, cada uma com um nível, que permitia a interacção directa com os actores, como se tratasse de uma continuação do proscénio. Este seria o único momento de aproximação do público com os actores, uma vez que as salas à italiana convergiam para uma separação do público. Esta sala continha já por si um grande distanciamento físico resultado do arco de proscénio, seguido da orquestra e do *parterre*, próprio destes espectáculos operísticos, que levava o público a assistir a uma apresentação com um elevado grau de abstracção pela narrativa.

Em 1770 com a degradação da sala e más condições de trabalho, a tão afamada companhia mudou-se para um outro espaço na margem direita do Rio Sena, a *Salle des Machines*, no Palácio de Tulherias. Em 1782 a companhia estabelece-se temporariamente no teatro *Ódeon* e, por fim, na sala *Richelieu*, no *Palais Royal*, em 1790, onde se mantêm até então.

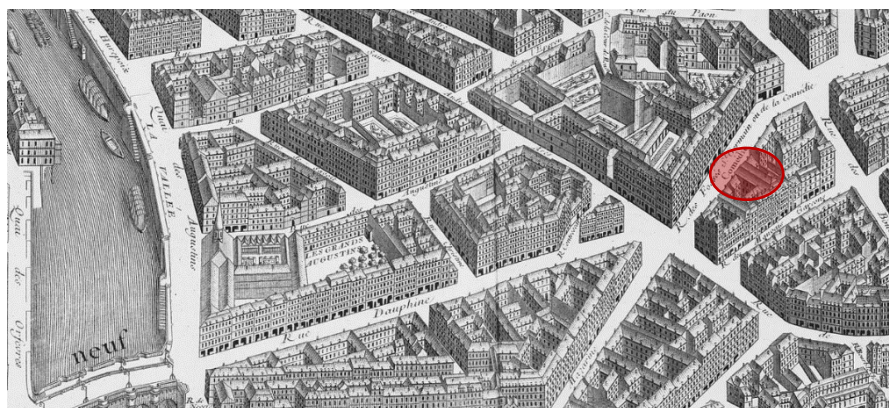
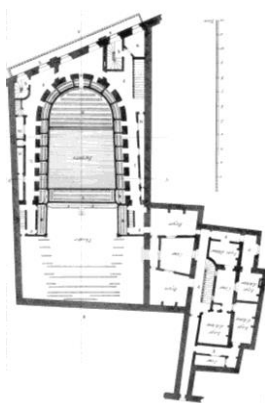


Figura 36 – Planta do edifício da *Comédie-Française*, antiga Ópera dos *Comédiens du Roi*  
Fonte: *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*, séc. XVIII.

Figura 37 – Excerto do mapa de Paris de Turgot<sup>47</sup>  
Fonte: Michel-Étienne Turgot, 1739.

<sup>47</sup> A vermelho a localização do edifício da *Comédie-Française*, antiga Ópera dos *Comédiens du Roi*.

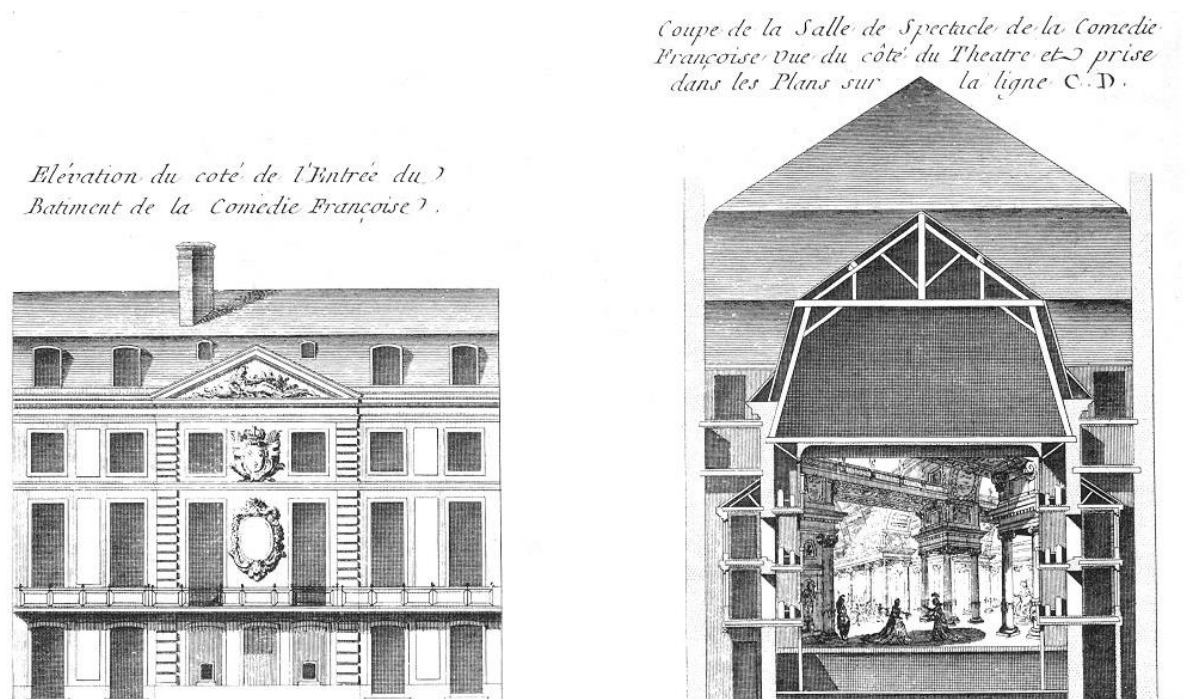


Figura 38 – Alçado frontal e corte transversal do edifício da *Comédie-Française*  
 Fonte: *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*, séc. XVIII.

A *Salle des Machines* é mais um exemplo de um teatro real de estrutura arquitetónica importante, uma das salas pela qual passou a *Comédie-Française*. A sala pertencente ao Palácio de Tulherias foi construída entre 1660 e 1662 e deve o ser nome à grande maquinaria de palco usada nos espetáculos. A *Salle des Machines*, tinha como principal atracção os efeitos visuais sendo que a maquinaria utilizada fomentava a experiência teatral, nomeadamente o uso de máquinas de fazer nuvens de fumo que amparavam a descida de anjos e deuses dos céus, um modelo muito comum na exuberância das óperas italianas.

Este era o teatro mais comprido da Europa, dotado de cento e quarenta e quatro telões com vinte e três metros de largura e uma capacidade para sete mil pessoas. O palco ocupava uma dimensão de quarenta e dois metros de largura por sessenta e oito metros de comprimento, um elemento rectangular de modelo francês muito comprido e inovador pelas possibilidades de jogos de perspectivas cénicas. Por essa razão a profundidade do palco era bastante significativa comparativamente com as salas de espetáculos da mesma época. Projectada por Gaspard Vigarani (1588 – 1663) e seu filhos, a *Salle des Machines* foi inicialmente desenhada para o casamento de Luís XIV, sendo ornamentada por colunas de mármore com capitéis dourados de ordem coríntia e compósita. Os três andares de camarotes eram suportados pelas colunatas que alongavam o auditório em forma de U, assemelhando-se ao teatro Farnense de Parma. Possuía ainda uma galeria frontal no topo com vista privilegiada, onde se perspectivavam o tecto todo decorado com frescos de



Charles Le Brun (1619–1690) e Noël Coypel (1628 – 1707). O nível térreo, o *parterre*, era abraçado por arquibancadas de dois níveis e, tal como em Parma, estava preparado para receber o público de pé ou sentado.



Figura 39 – Gravura do Palácio de Tuileries  
Fonte: Israel Sylvestre, 1668.

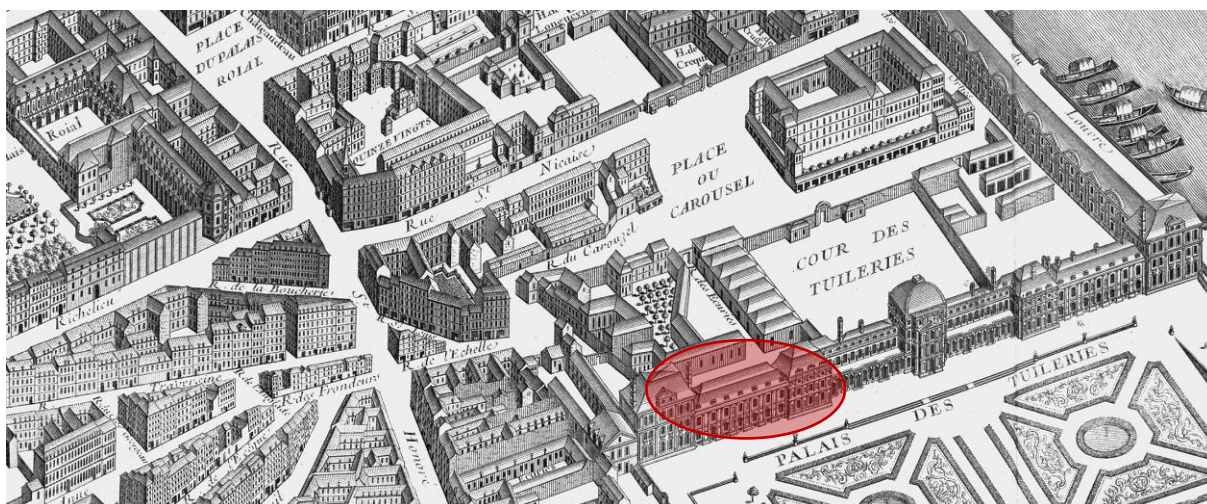


Figura 40 – Excerto do mapa de Paris de Turgot<sup>48</sup>  
Fonte: Michel-Étienne Turgot, 1739.

Para grande desgosto de Gaspare Vigarani e seus filhos, a grande dimensão da sala e as suas proporções resultaram numa péssima acústica, o que consequentemente levou ao desinteresse gradual pelo espaço enquanto sala de espetáculos. Na segunda metade do séc. XVIII concluiu-se que a forma de sala mais favorável em termos acústicos e visuais, seria a elipse truncada, tendo-se

<sup>48</sup> A vermelho a localização da *Salle des Machines* em Paris.

abandonado o plano rectangular do teatro clássico francês e abraçado a ópera italiana. Os teatros de ópera italiana acabam, assim, por resultar da evolução das salas de planta rectangular longitudinal existentes, cuja plateia era agora disposta em elipse, conforme demonstrado na figura seguinte.

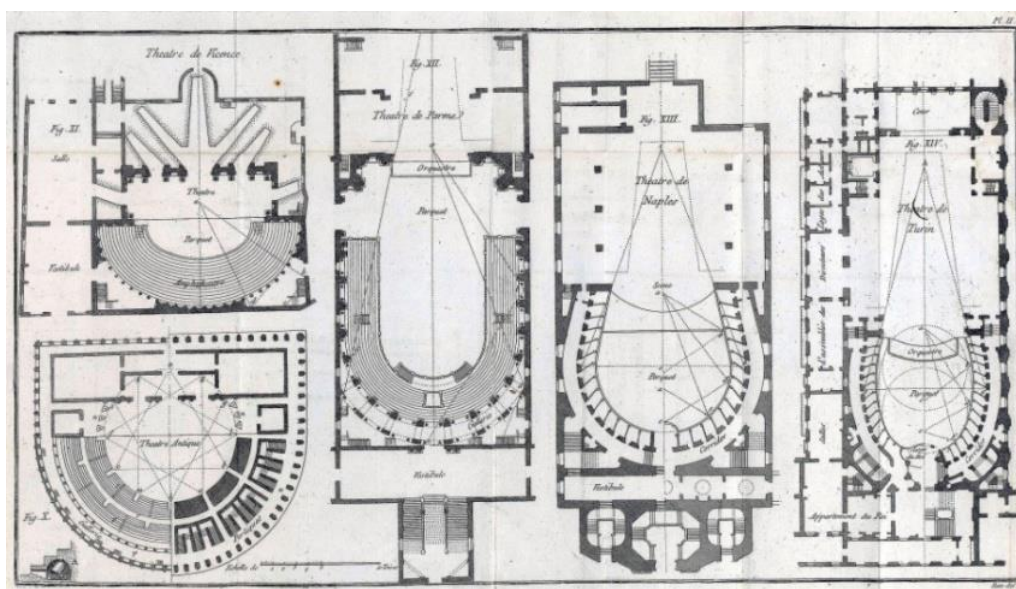


Figura 41 – Evolução dos modelos das salas de teatro desde o teatro de Vitruvius ao de Turim  
Fonte: Pierre Patte, 1782.

## 2.7. LE BOULEVARD DU TEMPLE

Paris era a cidade do teatro, um teatro vivo em que toda a cidade participava na sua representação. O significativo papel social e arquitectónico do teatro propiciava na vivência parisiense o nascimento de inúmeros edifícios teatrais pela cidade. A actividade teatral no início do séc. XIX, até então controlada, concentrava-se na zona do *Les Halles*, *Pont de Neuf* e da feira de *Saint Germain*. Com a abolição do regime de privilégio em 1843 em Inglaterra<sup>49</sup>, as empresas teatrais tornaram-se livres de representarem qualquer tipo de drama. Não tardou que em Paris, poucos anos depois, se multiplicasse o nascimento de teatros por toda a periferia da cidade, concentrado mais de

<sup>49</sup> Uma lei de regulamentação de representação teatral que restringe os poderes do Lord Chamberlain adquiridos no ano de 1737 pela lei do licenciamento. Foi-lhe concedido o direito de impedir qualquer realização ou alteração de peças teatrais sem justificação de decisão. Com a abolição desta lei em 1843, Chamberlain só poderia impedir qualquer realização caso interferisse com a paz pública.

vinde teatros localizados no *Boulevard du Temple*<sup>50</sup> e arredores. Estes núcleos, agregados aos *boulevards* parisienses, criaram em seu redor o nascimento de novos bairros, que por sua vez atraíam novos grupos populacionais, resultando na duplicação do número de residentes nessas zonas e na criação de novos centros urbanos que densificavam progressivamente a malha arquitectónica da cidade.

O *Boulevard du Temple* possuía uma característica particular, destacava-se pela rua contínua de fachadas de vários teatros, estabelecendo uma área na cidade de entretenimento social, incentivando muitos artistas de feiras a fundarem os seus primeiros teatros permanentes naquele local. A existência de um grande número de teatros provocou o aparecimento constante de novidades que atraíam a nobreza dos teatros palacianos, que se dedicavam a géneros mais exuberantes, em oposição ao tipo de teatro leve e livre característico daquela avenida e que questionava constantemente a estrutura cénica à italiana, o *boulevardier*. Este era marcado pelos elementos tridimensionais, pela cenotécnia e pela luminotécnica, introduzindo inovações técnicas que satisfaziam as necessidades de mudança no teatro melodramático.

Este passeio urbano era composto por um cenário de cafés, galerias ao ar livre, apresentado uma larga perspectiva arborizada que durante o dia fazia parte integrante das apresentações dos artistas de rua. À noite os teatros apresentavam espectáculos de cabarés e bailes<sup>51</sup> povoados por diversos grupos sociais com “os artistas, os jornalistas, os *dandies*, os políticos, os aristocratas e os burgueses, os operários endomingados e as costureirinhas, os passeantes e os boémios” (Cordeiro & Vidal, 2008, p. 42)

Destacam-se cronologicamente os seguintes teatros existentes no *Boulevard du Temple*: o *Théâtre des Grands-Danseurs* (1759) de Roi de Jean-Baptiste Nicolet, conhecido mais tarde (1792) por *Théâtre de la Gaîté*, tendo sido demolido em 1862; o *Théâtre de l'Ambigu-Comique* (1769) da autoria de Nicolas-Médard Audinot, mais tarde denominado de *Les Folies-Dramatiques* (1832), tendo sido também demolido no ano de 1862; o *Théâtre des Associés* (1774); o *Théâtre des Variétés-Amusantes* (1779) de Lécuse; o *Théâtre des Délassements-Comiques* (1785) da autoria de Plancher Valcour, demolido em 1862; o *Cabinet des Figures de Cire* (1787), desactivado em 1847; o *Théâtre des Funambules* (1816), demolido em 1862; e por fim o *Théâtre-Historique* (1847) que se tornou

---

<sup>50</sup> Denominado também de *Boulevard du Crime* devido aos incontáveis teatros melodramáticos que representavam crimes, e de *Boulevard des Nations* devido aos agrupamentos de diversos grupos sociais e nacionalidades do público e actores que frequentavam a avenida.

<sup>51</sup> Esta vivência está amplamente representada no filme de 1945 de Marcel Carné (1906 – 1996), intitulado de *As Crianças do Paraíso*.



no *Théâtre-Lyrique* após falência da primeira gestão a 20 de Dezembro 1850, tendo sido demolido no ano de 1862 (Lecomte, 1905).

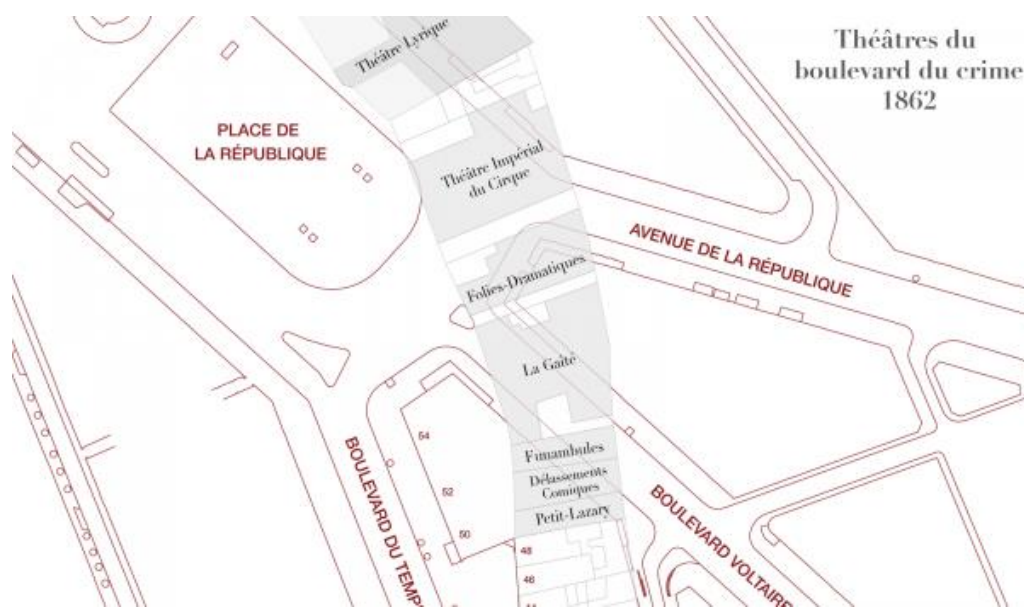


Figura 42 – Sobreposição do *Boulevard du Temple* sobre a planta actual de Paris  
Fonte: Laurent Gloaguen, 2013.

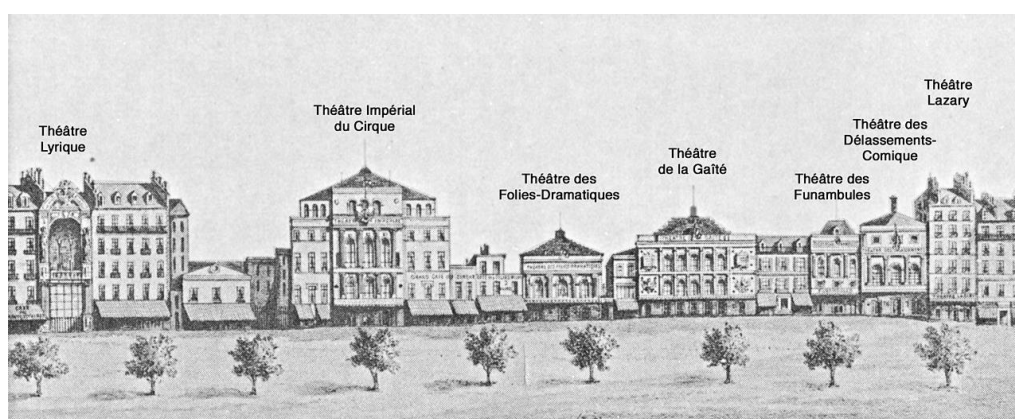


Figura 43 – Os teatros do *Boulevard du Temple*  
Fonte: T. J. Walsh, 1981.

Quer o *Boulevard du Temple* quer a *Pont Neuf* nascem de forma espontânea e natural, sem terem sido estruturalmente pensadas como centros teatrais. Sebastian Mercier (1740 – 1814) refere nos seus periódicos que a *Pont Neuf* é para a cidade de Paris aquilo que o coração é para o corpo, o centro o movimento e circulação<sup>52</sup>. Um lugar frequentado por artistas ambulantes e comerciantes,

<sup>52</sup> O *Tableau de Paris*, periódico publicado por Sebastian Mercier, falava da cidade como um todo coerente e legível, focando grande parte do seu trabalho em espaços sociais e figuras que habitavam os grandes *boulevards* e bairros da cidade.

onde se assistia a um autêntico palco a céu aberto em que o espectáculo era a vida pública. Artistas de rua interagiam com o ambiente comerciante, passeantes desfilavam e participavam neste quadro teatral. A posição geográfica da ponte, ajuda a compreender a importância deste espaço na história do teatro. A forte relação entre rio e cidade, um espaço dual de passagem que une duas margens, era no fundo, a imagem representativa da época. A ideia da estarmos diante de um espaço teatral, sem haver um edifício teatral, onde a sociedade reproduz uma acção teatral. Um espaço urbano extremamente cenográfico que adquire teatralidade pelos olhos de quem o observa distante, a verdadeira peça de teatro.



Figura 44 – Rei Louis XV e Rainha Marie Leszczynska na Pont Neuf  
Fonte: The Granger Collection, 1725.

“(…) le pont et ce grand cheval  
de bronz, qui ne fait nul mal,  
toujours bien net sans qu’on l’étrille...  
vous, rendez-vous des charlatans, des filous,  
depasse-volans,  
pont-neus, ordinaire theatre  
des vendeurs d’onguent et d’emplatre  
sejour des arracheurs de dents

des fripiers, libraires, pedants  
deschanteus de chansons nouvelles  
de coupe-bourses, d’argotiers  
de maitres des sales matiers  
d’operateurs et de chimiques  
de fins joueurs de gobelets  
de ceux qui rendent des poulets, etc.”  
(Berthaud, 1657, p. 2 e 3)

A 15 de Junho de 1862 o decreto do Barão Haussman ditou o fim do *Boulevard du Temple*, impondo uma grande renovação urbana que destruiu por completo o ambiente artisticamente rico desta grande avenida. A história do *Boulevard du Temple* prevalece na memória do estudo do teatro

muito devido à riqueza das estruturas dos seus edifícios teatrais, dos quais restam muito poucos elementos, e à memória colectiva das representações dos mais variados géneros artísticos, numa época de reprodução da vida pública.

## **2.8. O TEATRO ISABELINO**

O espaço teatral teve origens formais muito diferentes em Paris, Madrid e Londres, cujas formulações estéticas e culturais reflectiam as especificidades próprias de cada país. No caso concreto de Londres, existiu uma evolução muito lenta nas formas urbanas no período compreendido entre séc. XVI as primeiras décadas do séc. XVIII, seguindo-se um momento marcado por um grande fluxo de pessoas e de desenvolvimento na periferia de *Southwark*. A existência de um rio na cidade, o Tamisa, que segmentava duas áreas territoriais, acabou por ser um elemento de grande importância no tecido urbano de Londres após a expansão urbana. A principal razão desta expansão tem que ver com a integração dos teatros na periferia da cidade, uma vez que a deambulação de actores desempregados que subsistiam de esmolas dentro dos limites da cidade foi proibida, vendo-se, assim, obrigados a reunir as suas trupes ambulantes e a actuar fora da cidade.



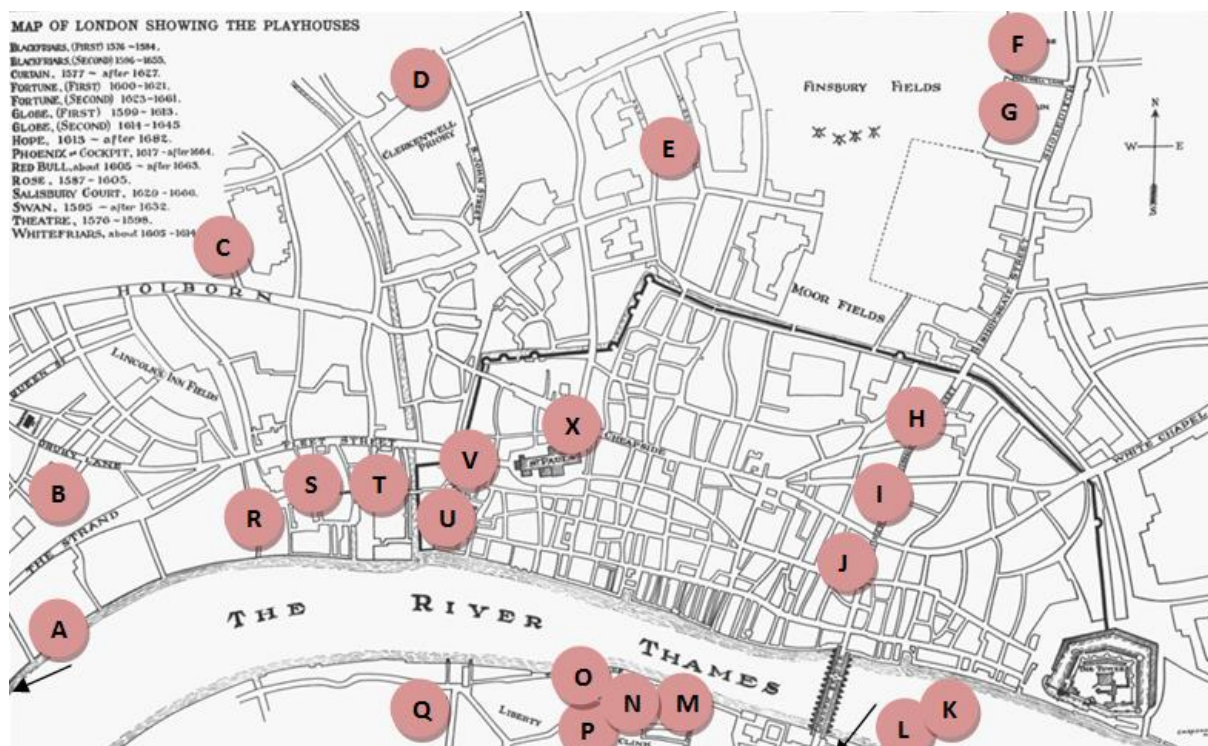


Figura 45 – Localização dos teatros de Londres na época de Shakespeare

Fonte: Do autor, com base na imagem *Shakespeare's Playhouses* de J. Q. Adams, 2017.

Teatros em Arena	Casas de Espectáculos	Inn Yards
F – <i>The Theatre</i> , Finsbury Fields (1576)	X – <i>The Blackfriars</i> , Blackfriars (1576)	H – <i>The Bull Inn</i> (1576 – 1594)
G – <i>The Curtain</i> , Finsbury Fields (1577)	U – <i>The Blackfriars</i> (1596)	V – <i>The Bell Savage</i> , (1576 – 1594)
Q – <i>The Swan</i> , Paris Garden (1595)	B – <i>The Cockpit</i> , Drury Lane (1616)	I – <i>The Cross Keys</i> (1576 – 1594)
M – <i>The Globe</i> , Bankside (1599)	T – <i>Salisbury Court</i> (1629)	J – <i>The Bell</i> (1576 – 1594)
E – <i>The Fortune</i> , Golding Lane (1600)	C – <i>Gray's Inn Theatre</i> (1576)	K – <i>The White Hart</i> (1576 – 1594)
D – <i>The Red Bull</i> (1604)	R – <i>Middle Temple Inn Theatre</i> (1573)	L – <i>The George Inn Theatre</i> (1576 – 1594)
N – <i>The Bear Garden</i> (1576)	A – <i>Whitehall Theatre</i> (1576)	
P – <i>The Rose</i> , Bankside (1587)	S – <i>Whitefriars</i> (1606)	
O – <i>The Hope</i> (1614)		

O primeiro teatro permanente construído é da autoria de James Burbage (1531 – 1597), *The Theatre*, um teatro em Shoreditch fora da City. Entende-se por City era a região confinada pela muralha que se estendia da Torre de Londres até aos limites do Rio Fleet, a Oeste, e que tinha as suas próprias leis, como o sistema de policiamento, sendo que onde o poder real era limitado àquela região muralhada. Um ano mais tarde nas imediações do *The Theatre* e dentro do mesmo género, foi construído o *The Curtain*, conhecido por Pequena Corte em evocação aos *Inn's Courts*. Embora o *The Theatre*, o primeiro anfiteatro público, tenha sido inaugurado em Inglaterra em 1576, a verdade é que no ano de 1567 tinha sido já construído o *Red Lyon*, um espaço teatral da autoria de John Brayne (1541 – 1586), desenhado para acolher artes cénicas. Este teatro apresentava contudo um modelo

preso às formas cúbicas das hospedarias, influência do local onde anteriormente eram exercidas algumas representações teatrais.

O teatro isabelino, que reconhecemos como *circular*, desenvolveu-se durante o reinado de Elizabeth I (1558 – 1603) em Inglaterra, conhecendo-se dezasseis edifícios teatrais em funcionamento no mesmo período. *Southwark* era o local onde se localizavam o maior número de teatros públicos no final do séc. XVI, uma zona rural, maioritariamente agrícola, onde foram construídos os primeiros teatros fora da jurisdição da *City* na margem direita do rio Tamisa, conforme mencionado. Os teatros *The Hope*, *Bull Ring*, *The White Hart* e *The George* foram os principais responsáveis pela expansão das fronteiras da cidade. Estas zonas de fronteira eram denominadas de *liberties*, podendo ser identificadas com áreas suburbanas periféricas onde os critérios legais eram mais permissivos ou mesmo indefinidos e, por essa razão, livres das obrigações para com a Rainha. Este território sem jurisdição efectiva era o local ideal para a existência de teatros assentes numa cultura livre e de representação teatral. A linguagem ocupacional destes teatros no espaço urbano era idêntica aos *jeu de paume* de Paris que por sua vez também se localizavam junto das muralhas que cercavam a cidade francesa, *les banlieux*.

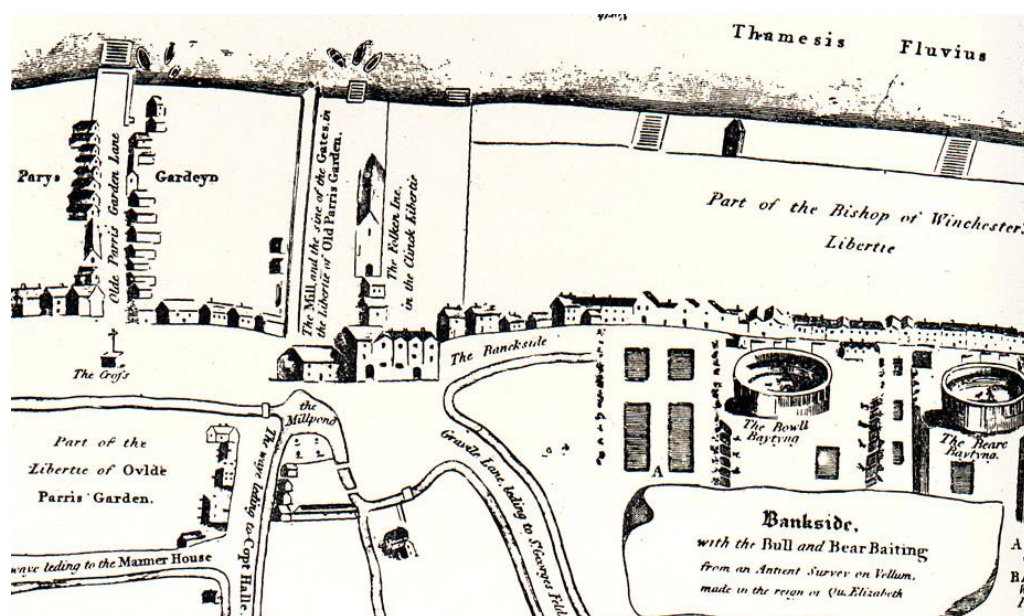


Figura 46 – Planta de *Bankside* em *Southwark* na época de Shakespeare  
Fonte: Christopher Marlowe, séc. XVI.

Uma questão ainda hoje controversa tem que ver com a formalização dos teatros isabelinos, geralmente representados como tambores circulares, a qual parece ter origem numa forma geométrica multifacetada. Na representação perspectivada de Londres de 1616 de Claes Visscher

(1586 – 1652), o teatro *The Swan* é precisamente representado como um dodecágono equilátero<sup>53</sup>. Esta representação terá sido possivelmente baseada na métrica secular de um sistema de medida organizado por *rods*<sup>54</sup>. De notar que o modelo de teatro isabelino continha uma estrutura construtiva idêntica ao das casas erguidas na mesma época, em madeira com paredes de argamassa. Anteriormente à construção destes teatros circulares abertos, as apresentações teatrais tinham lugar em salões públicos, casas particulares de aristocratas ou palácios reais. Neste período, as peças teatrais eram apresentadas na maioria das vezes nos pátios das pousadas ou hospedarias, que funcionavam como pátios interiores e que eram cedidos para esse fim, os denominados *inn yards*. Circundados por residências com balcões voltados para o centro, tal como as arenas onde se realizavam as lutas de ursos e touros, foram desde logo génese tipológica dos espaços teatrais isabelinos<sup>55</sup>. Os *inn yards* e as arenas de lutas de touros e ursos eram denominados de teatros públicos exteriores, existindo por toda a Inglaterra. Exemplo disso é o *White Hart Yard*, uma pousada conhecida por ceder o seu pátio central a inúmeras representações artísticas. No local, era construída uma plataforma temporária e a plateia era organizada em torno do palco com galerias em altura, sendo que a mais alta era reservada à aristocracia. Um outro modelo de teatro privado é conhecido por *indoor hall*, um modelo rectangular idêntico ao modelo de teatro francês e que se localizavam nas zonas nobres do interior da *City*.

---

<sup>53</sup> Comparando o mapa de Frederick de Witt (1629 – 1706) com o mapa perspectivado de Visscher, publicado em 1616.

<sup>54</sup> *Rod* ou vara é uma unidade de um sistema de medida onde 1 unidade que corresponde a 5,029 metros. Estudos relacionam directamente a construção do *The Rose Theatre* com o sistema de um círculo multifacetado com 14 lados dimensionados em *rods*.

<sup>55</sup> Outras fontes possíveis da estruturação da forma do edifício teatral isabelino são as ilustrações publicadas por Terentius, em 1493, em Lyon, onde figura uma estrutura poligonal aberta, com galerias na vertical conhecido por *The Theatrum*, um modelo idêntico às carroçarias dos *pageants* que apresentavam peças teatrais de cariz religioso por toda a Europa. Crê-se que possa ter influenciado Burbage na construção do *The Theatre* (Brockett O. G., 1995).





Figura 47 – Gravura do Inn Yard White Hart em Southwark  
Fonte: J. Q. Adams, 1917.

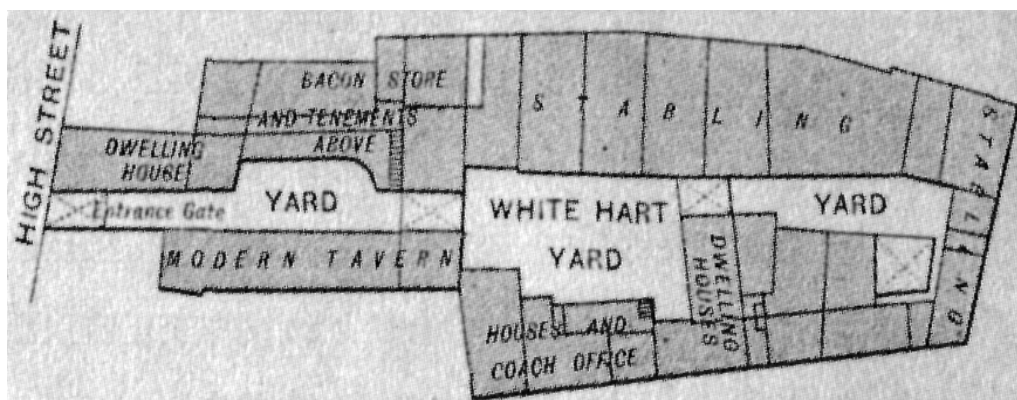


Figura 48 – Planta do Inn Yard White Hart em Southwark  
Fonte: J. Q. Adams, 1917.

Uma estrutura teatral bastante particular idêntica ao modelo teatral circular facetado era o *Cockpit Real*. Inicialmente construído por Henry VIII para seu próprio entretenimento, onde se assistiam a luta de galos, localizado na tardo do Palácio de Whitehall e junto ao St. James Park, transformou-se posteriormente num teatro privado para os membros da casa real. A pedido de

Charles I em 1629, foi redesenhado por Inigo Jones, adoptando a forma de uma sala octogonal inserida num quadrado. Este modelo era muito próximo das plantas dos edifícios de lutas de touros, contudo, assumidamente facetada. Apresentava uma *scaenae frons* semicircular e uma disposição de plateia adaptada à sala e ao espaço, com bancos para assistir frontalmente. Era em si mesmo um modelo de palco-plateia italiano inserido num edifício isabelino, tendo-se destacado dos demais teatros e influenciado o classicismo inglês do séc. XVII.

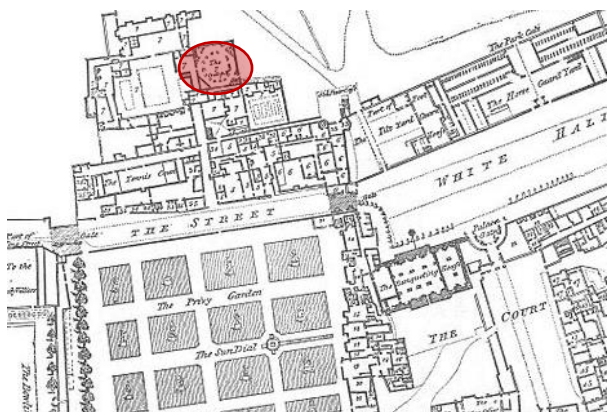


Figura 49 – Planta do *White Hall*, Londres<sup>56</sup>  
Fonte: John Fisher, 1680.

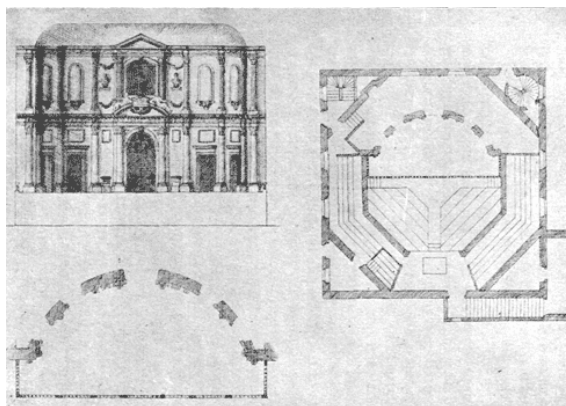


Figura 50 – Alçado principal e planta de Inigo Jones do *Cockpit Real*, Londres  
Fonte: Oscar Brockett, 1995.

A planta do *Cockpit Real* era central cujo diâmetro variava entre os vinte e cinco e os trinta metros, com três galerias sobrepostas que cercavam o pátio ambos em madeira. O teatro tinha capacidade para receber entre mil e seiscentos e dois mil e trezentos espectadores, sendo que a segunda galeria era a mais cara em igualdade com a zona descoberta onde se assistia de pé, mas com uma grande proximidade do palco. A área do pátio era integrada na *tiring-house*, uma estrutura cénica que sobressaía do palco em relação à linha do perímetro interior das galerias e que era constituída por três elementos em cada nível de galeria. O *rear stage*, em baixo e ao nível do palco, que continha uma porta para a entrada dos artistas. Por cima existia um camarote, ao nível da segunda galeria, que acolhia os espectadores mais importantes, finalizada com uma cobertura, o *hut*, que muitas vezes se elevava acima do nível do tecto do edifício e onde se hasteavam bandeiras simbólicas do teatro. O palco podia ser trapezoidal ou rectangular dotado de alçapões e passagens no seu interior, exibindo um prosaénio avançado à semelhança de um baldaquino sustentado por

<sup>56</sup> A vermelho a localização do teatro Cockpit Real.

duas colunas de madeira pintadas numa imitação de mármore, sugerindo alguns traços do estilo romano.

De notar que o cenário do teatro isabelino não apresentava um carácter representativo, não sendo delimitado fisicamente. Eram dadas, por sua vez, pequenas indicações através de acessórios, do guarda roupa e de alguns elementos desenhados na cortina do *rear stage*. O actor, através do gesto e da palavra construía a cena.

Retomando o outro modelo de espaço teatral, os *indoor halls*, salientam-se o *St. Paul's*, o *Blackfriars* e o *Whitefriars*, conhecidos como teatros privados. O *Blackfriars* e o *Whitefriars* pertenciam originalmente à ordem monástica dominicana, antigos conventos confiscados pela Coroa aquando da dissolução da ordem no ano de 1539. No convento dos *blackfriars*<sup>57</sup> foram instalados dois teatros em diferentes momentos. O primeiro, promovido por Richard Farrant (1525 – 1580), foi inaugurado no mesmo ano em que o *The Theatre* foi construído, em 1576. Em 1596, James Burbage (1531 – 1597), estabeleceu o segundo *blackfriars*, de maior importância histórica, tendo-se tornado no segundo teatro da Companhia de Shakespeare. Este teatro continha galerias em altura que percorriam o seu perímetro rectangular, podendo acolher setecentas pessoas num espaço coberto e dotado de cadeiras para os espectadores. O teatro continha um palco que se assumia com uma plataforma elevada sem arco de proscénio, estimando-se que as dimensões do palco fossem cerca de quinze metros de largura por trinta metros de comprimento. Esta sala possibilitava a grande proximidade entre os actores e os espectadores, sendo que os ingressos para as peças aumentavam de valor consoante a proximidade para com o palco.

---

<sup>57</sup> Tratava-se de um convento de monges dominicanos em que o hábito escuro deu origem ao nome *black*, que juntamente com a palavra monges, *friars* em inglês, deu origem ao nome *Blackfriars*.



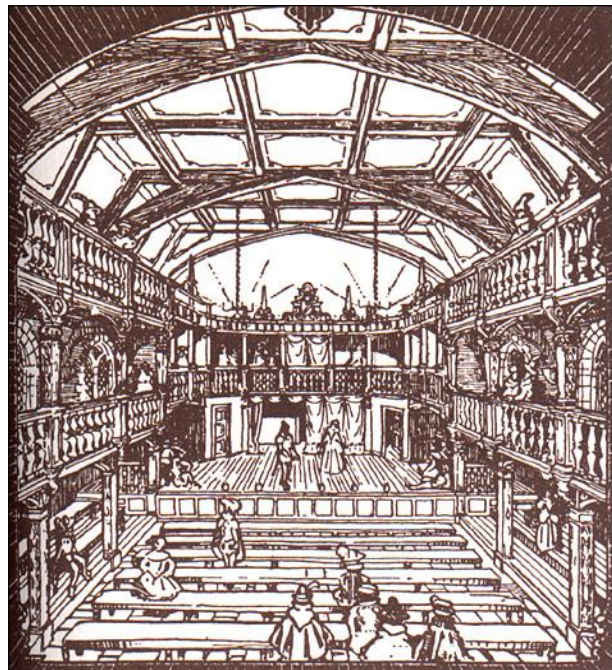
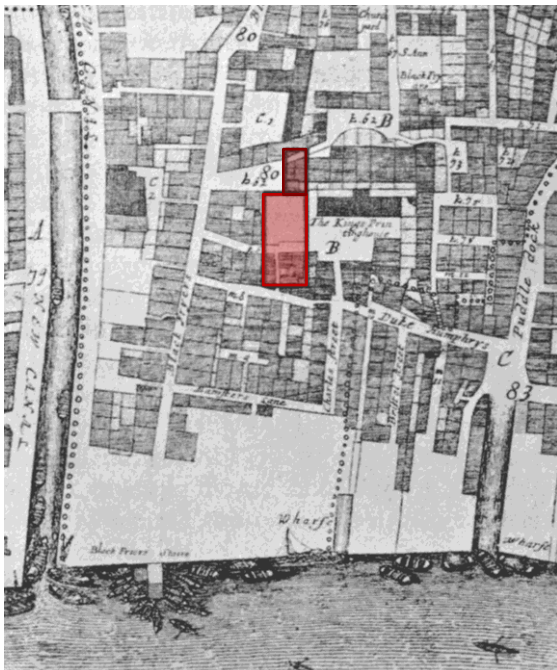


Figura 51 – Localização dos *Blackfriars*  
O retângulo mais pequeno a Norte representa o teatro de Farrant e o maior representa o teatro de *Burbage*.  
Fonte: J. Q. Adams, 1917.

Figura 52 – Reconstrução do blackfriars de Burbage  
Fonte: J. H. Ferrar, 1597.



Figura 53 – Panorama de Londres com representação dos teatros *The Garden* e o *The Globe*  
Fonte: Claes Visscher, 1616.

Ao mesmo tempo que por toda a cidade as manifestações teatrais não paravam de surgir, a ocupação do solo urbano de Londres continuou a desenvolver-se além do rio Tamisa, seguindo-se em

1576, a construção do *Bear Garden*, e do *The Rose*<sup>58</sup>, em 1587, por Philip Henslowe (1550 – 1616). Na mesma região foi erguido ainda, em 1595, *The Swan* da autoria de Francis Langley (1548 – 1602), em 1599 o teatro *The Globe* e em 1614 *The Hope*.

Em 1599, findo o contrato de aluguer do espaço onde se encontrava *The theatre*, este foi demolido e reaproveitados alguns dos seus elementos estruturais para a construção, no mesmo ano, daquele que viria a ser o edifício teatral por excelência da Companhia de Shakespeare, *The Globe*, em *Bankside*. Devido a um grande infortúnio, a 29 de Junho de 1613, *The Globe* foi destruído por um incêndio, um incidente comum aos teatros da época, devido a sua construção em madeira, tendo sido reconstruído no ano seguinte.

Com o início da revolução puritana em 1642, o parlamento fechou vários teatros públicos e privados, uma vez que os puritanos consideravam as representações teatrais pecaminosas e heréticas. *The Globe* foi um dos teatros encerrados, e só mais tarde, em 1996, foi reconstruído um novo edifício com base na documentação e ilustrações da época. A sua reconstrução foi aprovada devido à importância na história do teatro mundial e à perpetuação do legado de William Shakespeare. Embora não nos tenham chegado os desenhos construtivos com a descrição exacta da formalização dos teatros isabelinos, as reconstituições com base em investigações *in loco* do segundo *The Globe*<sup>59</sup> demonstram uma geometria baseada na relação *ad quadratum*<sup>60</sup>, um sistema de proporções em que o diâmetro interno do edifício mantinha uma relação com o diâmetro externo na razão da raiz quadrada de dois. Estas relações, baseadas no atomismo geométrico de Platão (428 a. C. – 347 a. C.), influente doutrina do séc. XII, eram comumente aplicadas no traçado urbano, praças medievais e modelos de projecto de igrejas e também aplicadas à arquitectura teatral. O novo edifício teatral do *The Globe* foi alvo de uma polémica no meio arquitectónico londrino, por ser considerado a imitação de um edifício histórico. Porém, a sua construção foi justificada devido à introdução de algumas alterações formais com a procura de um maior conforto, respondendo às necessidades da época com a adaptação das escadas de acesso ao público, com saídas de emergência e com melhores acessibilidades e com a total redefinição da cobertura.

---

<sup>58</sup> O *The Rose* mostra que o edifício original de 1587 teria sido aumentado em 1592. Inicialmente, a estrutura apresentava catorze faces, sendo acrescentadas, após a demolição, mais duas secções poligonais, apresentando um total de dezasseis faces.

<sup>59</sup> A publicação em 2010 do relatório arqueológico sobre as escavações do *The Rose* e do *The Globe* em 1989, refere que o *The Globe*, definido como um polígono de vinte lados com cem pés de diâmetro, teria sido afinal um edifício de dezoito faces com noventa e cinco pés de diâmetro.

<sup>60</sup> Vitruvius escreveu no séc. I a. C. que os teatros romanos foram desenvolvidos a partir do *ad triangulum*, enquanto que os teatros gregos foram baseados no *ad quadratum*.

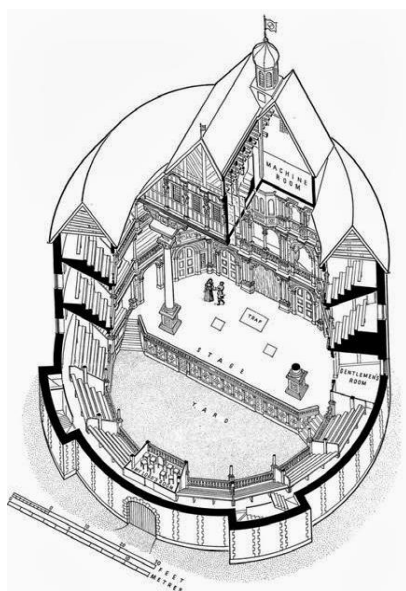


Figura 54 – Perspectiva do teatro *The Globe*  
Fonte: Richard Leacroft, 1984.

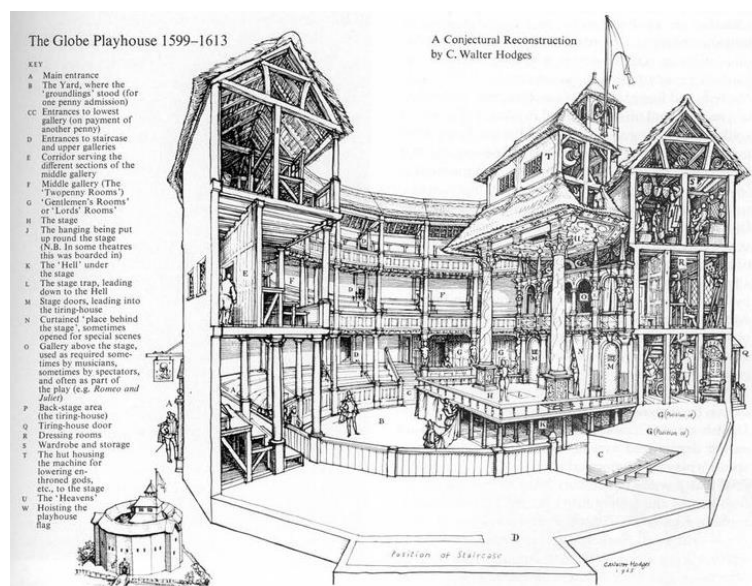


Figura 55 – Reconstrução conjectural do teatro *The Globe*  
Fonte: C. Walter Hodges, 1965.

No ano de 1666 houve um grande incêndio que arrasou a cidade por inteiro, tendo levado à destruição de muitos teatros públicos. Após este acontecimento devastador não tardaram a surgir inúmeros novos planos para a reestruturação urbana da cidade. É de referenciar o plano de Christopher Wren<sup>61</sup> (1632 – 1723), arquitecto e astrónomo, que entregou uma proposta para a reconstrução de Londres que tinha como princípio a abertura de enormes largas avenidas, em que as perspectivas valorizavam desafogadamente monumentos importantes e praças regulares. Este plano destaca-se devido à semelhança ou antevisão do plano de Georges-Eugène Haussmann (1809 – 1891) para Paris no séc. XIX, no qual eram removidas na totalidade as ruas e becos estreitos da cidade medieval parisiense.

Apesar das diversas propostas, não foi implementado nenhum plano, pois a cidade acabou por se ir reconstruindo de forma natural sobre o modelo anterior de logradouros. A ocupação de terras e do seu loteamento traduziu-se no desenvolvimento de grande parte do território a Sul de Londres, no distrito de *Southwark*, apresentando uma morfologia urbana gradualmente mais densa. Residências e espaços dedicados ao comércio ocuparam o bairro outrora preenchido por teatros.

A singularidade dos teatros londrinos teve uma grande influência social. Todos os espaços teatrais referidos nasceram de modelos e ideologias político-sociais que conduziram, de uma forma

<sup>61</sup> O plano da reconstrução de Londres de Christopher Wren pode ser consultado no Anexo 3.



ou outra, à realização de representações em espaços teatrais influentes marcados com a construção estrutural típica da época. Essa identidade construtiva e formal foi sendo incorporada nestas estruturas únicas, que gradualmente nasceram e ocuparam a cidade e periferia de Londres, e que influenciaram a expansão urbana da cidade pelo seu significado como elementos culturais e sociais de grande importância.

## **2.9. LOS CORRALES DO SÉCULO DE OURO ESPANHOL**

O período de ouro espanhol, compreendido entre o séc. XVI e final do séc. XVII, foi o auge da representação teatral em Espanha. Enquanto que para os puritanos, referenciados no subcapítulo anterior, os actores e profissionais da área do espectáculo eram considerados desocupados e tinham que se instalar fora da *City* londrina, as autoridades eclesiásticas espanholas apoiaram a profissionalização do teatro. Neste sentido, a forte influência do cristianismo europeu moldou o percurso da representação teatral e dos teatros do século de ouro espanhol.

As representações teatrais daquele século dividiam-se em dois tipos, as comédias de santos e os autos sacramentais. A comédia de santos era representada nos dias dedicados aos santos mais importantes ou aquando da canonização de novos santos, reproduzindo a história de vida de um determinado santo com o intuito de a transformar num modelo a seguir pelos comuns mortais. Os autos sacramentais eram representados em dias de procissão, como a festa anual do Corpo de Deus.

Estes autos eram sempre representados sobre carros triunfais, que se deslocavam pela cidade, e que eram repetidos por vários pontos da cidade, sendo que o primeiro espectáculo era representado para o Rei, o segundo para o Conselho e os dois últimos para o povo em pontos fixos da cidade, como na Puerta de Guadalajara e Plaza Mayor. “A princípio utilizavam-se dois carros, chamados *medios carros*, ligados por um estrado a um terceiro, chamado *carrillo*, onde se desenrolava a maior parte da acção. Por trás dos *medios carros*, consoante as exigências dos textos – cuja estrutura bíblico-alegórica era, aliás, muito semelhante – montava-se uma estrutura de madeira ou de tela pintada, chamada *caja* ou *casa*, dentro da qual se dispunham as máquinas e se recolhiam os actores. Os carros eram de dois andares, frequentemente comunicantes entre eles através de uma escada e distinguiam-se como *carro malo* e *carro bueno*, visto que os cenários contrastantes eram típicos destes espectáculos” (Molinari, 2010; 1ª Ed. 1972, pp. 188-189).



Figura 56 – Reconstrução de um auto sacramental na *Plaza Mayor*, Madrid  
Fonte: Oscar Brockett, 1995.

Durante o séc. XVII era possível encontrar diversas companhias itinerantes a viajar pelas cidades da Península Ibérica que representavam os mais variados autos religiosos e textos dos grandes autores do período de ouro do teatro espanhol, como Lope de Vega (1562 – 1635), Tirso de Molina (1548 – 1648), Miguel Cervantes (1547 – 1616) e Pedro Calderón de la Barca (1600 – 1681). Eram companhias itinerantes sem teatros permanentes, influenciadas pela *commedia dell'arte*, e que se espalhavam pelos mercados e praças das cidades, em estruturas de carroças e palcos móveis idênticos aos dos *pageants* ingleses, capazes de abarcar todas as especificações técnicas e guarda-

roupa. Esta versatilidade assumia-se como uma característica importante neste tipo de teatro, onde figuras demoníacas e santificadas eram recorrentemente caracterizadas em apresentações lúdicas<sup>62</sup>.

Com a profissão de actor regulamentada com direito a benefícios fiscais, o crescimento do interesse nas companhias teatrais aumentou e os seus recursos financeiros permitiram que estas companhias comesçassem a alugar os espaços dos *corrales* para representações teatrais. Ao contrário do teatro londrino apresentado em estruturas isoladas da cidade, praticamente todos os *corrales* espanhóis ou casas de comédia encontravam-se integrados na cidade e agregados a outros edifícios. As estruturas de carroças e palcos móveis permaneciam temporariamente em pátios rectangulares de casas ou residências senhoriais, mas rapidamente foram adaptados para teatros permanentes.

Os primeiros teatros permanentes em Madrid apareceram no ano de 1579, como o *Corral de la Cruz*, sendo que em 1583 surgiu o *Corral del Príncipe*<sup>63</sup>. Inaugurado pela Irmandade da Paixão, o Corral de la Cruz regia-se segundo os modelos das confrarias, instituições de beneficência pública, que obtinham fundos através das representações teatrais e da exploração dos *corrales*. Três anos após a construção do *The Theatre* em Inglaterra, o Corral de la Cruz, o preferido de Filipe IV de Espanha, foi palco da representação das mais variadas obras de Lope de Vega. Por sua vez, o *Corral del Príncipe*, actual *Teatro Español*, sofreu em 1745 obras de modernização da autoria de Pedro Ribera (1681 – 1742), com o intuito de albergar um maior número de espectadores. Este *corral* foi posteriormente demolido cerca do ano de 1856.

Estes modelos de espaços teatrais eram organizados segundo as paredes das casas que os circundavam. De um lado localizava-se o palco de madeira com uma altura de aproximadamente um metro. Ambas as laterais estavam dispostas com bancadas. De frente para o palco encontrava-se a *cazuela*, uma zona destinada às mulheres e, por cima, a tribuna, um espaço destinado ao Conselho. O pátio central era aberto e, por vezes, coberto com um toldo de protecção solar. No caso do *Corral del Príncipe*, o chão de terra era pavimentado. Existia ainda uma separação que dividia o espaço em duas partes, em que a parte mais afastada era destinada aos homens do povo que permaneciam de

---

<sup>62</sup> Miguel Cervantes cruza esta realidade com a ficção no seu romance literário, *Dom Quixote de la Mancha* (1605), onde o imortal cavaleiro *de la Mancha* se encontra com um destes carros teatrais. “O que guiava as mulas e servia de carreteiro era um feio demónio. Vinha a carreta descoberta a céu aberto, sem toldo nem taipal. A primeira figura que se ofereceu aos olhos de Dom Quixote foi a da mesma morte, com rosto humano; junto a ela vinha um anjo com umas grandes e pintadas asas; a um lado estava um imperador com uma coroa, que parecia de ouro, na cabeça; aos pés da morte estava o deus a que chamam Cupido, sem venda nos olhos, mas com o seu arco, carcás e setas. Vinha também um cavaleiro armado de ponto em branco, excepto que não trazia morrião nem celada, mas um chapéu cheio de penas de diversas cores. Com estas vinham outras pessoas de diferentes trajos e rostos” (Cervantes, 2015; 1ª Ed. 1605, p. 543).

<sup>63</sup> Localizado na actual *Calle del Príncipe* em Madrid ocupado nos dias de hoje pelo *Teatro Español*.

pé, e a parte mais próxima do palco com filas de assentos recebia os espectadores das classes mais importantes. De referir ainda que os proprietários dos edifícios que cercavam o *corral* retiravam proveito da vista privilegiada das janelas voltadas para o pátio, alugando-as a espectadores ilustres com maior capacidade financeira<sup>64</sup>. Segundo Carlson (1989) muitas famílias abonadas mantinham o mesmo camarote ao longo das gerações, sendo transmitidos por via de testamentos juntamente com outros bens. Em alguns casos estes camarotes encontravam-se ligados às casas de aristocratas através de passagens, funcionando com extensões das residências privadas voltadas para o teatro público.

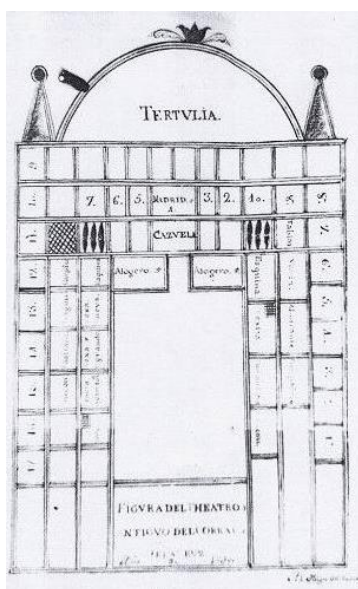


Figura 57 – Desenho esquemático do Corral de la Cruz

Fonte: José Antonio de Armona, 1730.



Figura 58 – Localização aproximada do Corral de la Cruz, Madrid

Fonte: Pedro Teixeira, 1659.

<sup>64</sup> “As janelas eram muitas vezes alargadas de forma a permitir uma maior visibilidade a um maior número de pessoas, pelo que as divisões de onde se abriam se transformavam em verdadeiros camarotes, semelhantes aos dos teatros à italiana” (Molinari, 2010; 1ª Ed. 1972, p. 194).



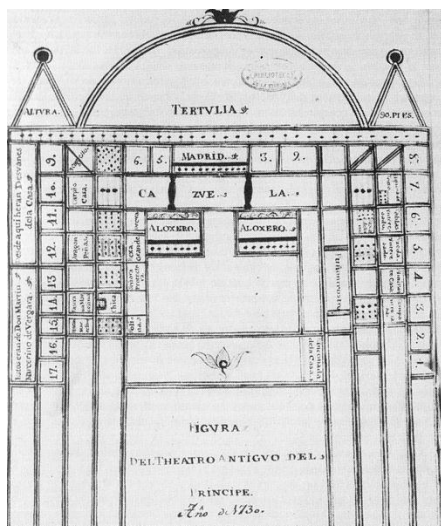


Figura 59 – Desenho esquemático do *Corral del Príncipe*  
Fonte: José Antonio de Armona, 1730.



Figura 60 – Localização aproximada do *Corral del Príncipe*, Madrid  
Fonte: Pedro Teixeira, 1659.

Os dispositivos cénicos do *corral* espanhol em nada se comparam aos do teatro inglês ou francês. Os *corrales* estavam limitados a nível cenográfico, uma vez que a fachada de edifício era fixa, onde os textos em questão raramente tinham como cenário uma casa. Serviam-se apenas de dois telões pintados, um interior e outro exterior onde se colocavam posteriormente alguns elementos decorativos. A decoração e o vestíbulo das personagens era pobre, não existindo muitos adereços nem figurinos no teatro espanhol, o que permitia uma maior imaginação por parte do espectador. Os espectadores do teatro espanhol não procuravam realismo, divertiam-se com imaginário e com a intensidade da expressão dramática. O actor era o único elemento imprescindível à representação, onde a acção verbal e a significância de cada palavra, representavam o papel fundamental na representação teatral. O uso da palavra, valorizado por Lope de Vega, sobretudo a intensidade de como era expressada durante toda a obra encenada, tornou-se uma característica valiosa para o teatro desta época.

Embora este tipo de teatro não apresentasse nenhuma inovação tipológica teatral, a apropriação daqueles espaços físicos conferiu-lhe características únicas de referência para o teatro internacional. De salientar a integração do teatro na cidade, conferindo novos usos nos espaços da cidade, e a relação de proximidade directa entre actor e público. A proximidade entre o actor e o público era possibilitada pela curta distância entre ambos e, em parte, pela democratização do

espaço com apresentações da cena sem arco de proscénio<sup>65</sup>. Por seu lado, a centralidade destes espaços teatrais conferiam uma dinâmica de proximidade entre o teatro e a cidade e onde não existiam limites claros do que era edifício teatral e espaço urbano, funcionando numa simbiose plena.

O uso de espaços preexistentes na cidade demonstrou que a ausência da construção de teatros de raiz não implicou a perda de qualidade teatral das apresentações nem do aparecimento de autores de referência durante o século de ouro espanhol. Do ponto de vista arquitectónico, aquela apropriação de espaços revelou-se vantajoso, no sentido em que nunca existiram edifícios teatrais abandonados. Todos os *corrales* desactivados enquanto espaços teatrais poderiam voltar à sua função primária de pátios das zonas residenciais.

Comparativamente com o resto da Europa, o edifício teatral espanhol surgiu com um desfasamento temporal, uma vez que no final do séc. XVI os teatros apresentavam já uma grande complexidade arquitectónica ao nível da sala, do conforto e do cenário, com a introdução de cenários perspectivados, e inclusive ao nível estrutural. Em Espanha mantinha-se este modelo de *corral*, sem grande complexidade construtiva. Esta realidade espanhola espelhava a vivência social que ainda se pode encontrar nos dias de hoje, com o uso dos espaços públicos comuns, as praças que nascem entre zonas aparentemente residenciais e que nos direccionam a espaços abertos de autêntico espectáculo teatral. As representações do teatro de ouro espanhol eram fiéis e representativas da identidade de um povo. Devido à memória e legado destes espaços teatrais, muitos foram reconstruídos e adaptados por serem em si mesmos exemplos do verdadeiro espírito do lugar teatral<sup>66</sup> que prevalece na actualidade.<sup>67</sup>

Um exemplo próximo já referenciado é o *Corral del Príncipe*. A sua estrutura original de corral foi mantida até ao ano de 1735, momento em que foi construído um novo teatro mais moderno e actualizado da autoria dos arquitectos Juan Bautista Sacchetti (1690 – 1764) e Ventura Rodríguez (1717 – 1785), tendo sido o seu nome alterado para *Teatro del Príncipe*. Em 1825, sob a direcção de John Grimaldi, o teatro foi alvo de diversas melhorias estruturais, técnicas e artísticas, tendo sido transformado no actual Teatro Espanhol de Madrid por decreto real em 1849.

---

<sup>65</sup> É notável a reprodução cinematográfica dos *corrales* do século de ouro espanhol no filme *Lope* de 2010 de Andrucha Waddington (1970 –), onde é retratada parte da vida do poeta e dramaturgo Lope de Vega.

<sup>66</sup> Teoria desenvolvida por Christian Norberg-Schulz (1926 – 2000) no seu livro *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* com base numa concepção clássica do espírito protector do lugar. Conceito que relaciona a arquitectura construída com o sentido e uso primordial de cada espaço, o lugar.

<sup>67</sup> Informação sobre a reabilitação destes espaços encontra-se desenvolvida no Anexo 4.



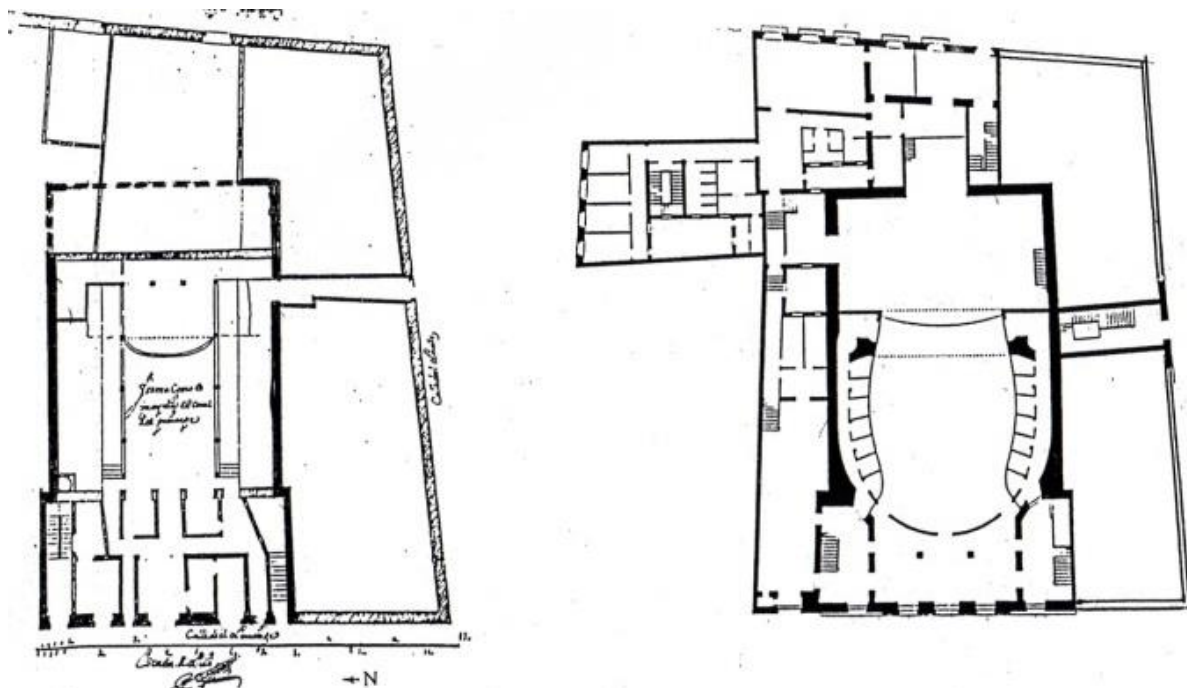


Figura 61 – Comparação das plantas do *Corral del Príncipe* e do *Teatro Español*  
 Fonte: John J. Allen, 2007.

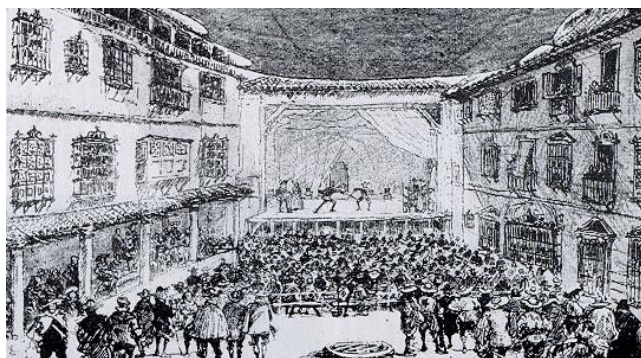


Figura 62 – Fotografia do interior da sala principal do *Teatro Español*  
 Fonte: Teatro Español, 2013.



Figura 63 – Gravura da reconstituição do antigo *Corral del Príncipe*  
 Fonte: Biblioteca Nacional de España, 1665.

## 2.10. O TEATRO NEOCLÁSSICO

O Neoclassicismo nasceu na Europa em meados do séc. XVIII estendendo-se até ao séc. XIX, podendo ser caracterizado como um estilo muito específico, assente nos princípios do Iluminismo e na cultura da Antiguidade Clássica de onde deriva o seu nome. Com base nestas ideologias os arquitectos trabalharam no sentido contrário ao do ornamentalismo do estilo Barroco e Rococó, apoiando-se num estilo de linhas e contornos definidos baseados no racionalismo e imponência

clássica. Seguindo a leitura clássica, os princípios arquitectónicos e urbanos abraçavam o termo *decorum*, utilizado por Vitruvius em *De Architectura* (séc. I a. C.), baseado no conceito grego *prepon*, em que se adaptava as características e regras arquitectónicas do edifício às particularidade dos lugares, das pessoas e dos hábitos e tradições. As regras do *belo* e do *perfeito* traduziam na composição teatral neoclássica, uma preocupação para com a imponência do edifício, bem como a sua integração urbana. O arquitecto François Bondel (1618 – 1686) sugere que os “teatros públicos deveriam constituir a glória da cidade, edifício de valor individual, acessível por avenidas largas, se possível contornado de arcadas que permitissem a deambulação e visitação do público durante os intervalos das peças” (Lima & Cardoso, 2010, p. 56).

Nicolas Ledoux (1736 – 1806), nomeado como o arquitecto discípulo de François Bondel, projectou um teatro no ano de 1778, em Besançon, com a intenção de apresentar um modelo de teatro novo com influência da arquitectura romana imperial e do renascimento italiano, mostrando uma abordagem naturalmente racional e optando por um modelo de palco semicircular no desenho do auditório. Desenvolveu um sistema de balcões escalonado por níveis, hierarquizando os lugares, garantindo simultaneamente a boa visibilidade e acústica em toda a sala. O projecto de sala circular inovador, permitia ver o palco de qualquer lugar.

A planta proposta por Ledoux foi apresentada com uma memória explicativa da organização da sala e dos lugares hierarquizados, em consonância com os grupos sociais existente na cidade naquela época. Os espectadores economicamente mais desfavorecidos deveriam ocupar as galerias no último balcão, *paradis*, localizadas junto à cúpula do tecto da sala. Estes lugares eram muitas vezes de difícil acesso devido às longas escadarias de acesso. Ledoux teve como preocupação no seu desenho arquitectónico a distribuição social dos indivíduos, conforme mencionado, controlando os espaços, como por exemplo os camarotes e as frisas de gala, que se destacavam devido ao luxo e exuberância das paredes forradas em painéis de seda. O palco apresentava características da *cavea* romana, com plateia baixa, em que o arco de *proscénio*, sem se fazer notar, encontrava-se inserido na sala de audiência permitindo deste modo uma maior proximidade para com o palco. “Ledoux concebeu o edifício teatral como verdadeira metáfora da organização de cada indivíduo dentro da sociedade, projectando o espaço arquitectural como um verdadeiro organograma das camadas sociais na França do final do séc. XVIII” (Lima & Cardoso, 2010, p. 112)

Inserido num terreno aberto para a *Rue Mégevand*, numa posição isolada dos prédios em redor, o teatro de Besançon cumpria os princípios de segurança contra incêndio defendidos por Francesco Algarotti (1712 – 1760), sendo de destacar a sua fachada com pórtico de colunas jónicas.



Figura 64 – Excerto da planta de Besançon<sup>68</sup>  
 Fonte: Robert Dutriez, 1981.

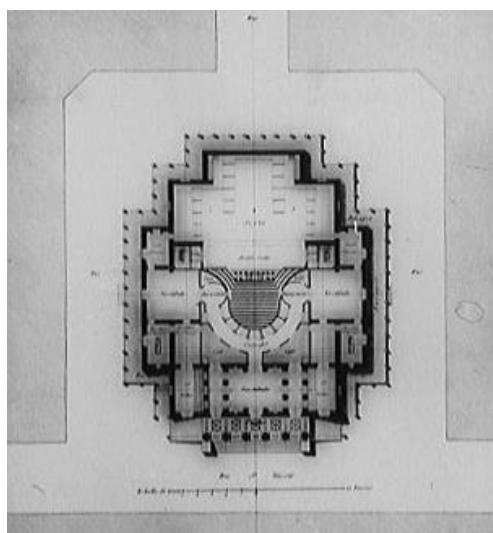


Figura 65 – Planta do teatro de Besançon  
 Fonte: Ledoux, 1778.

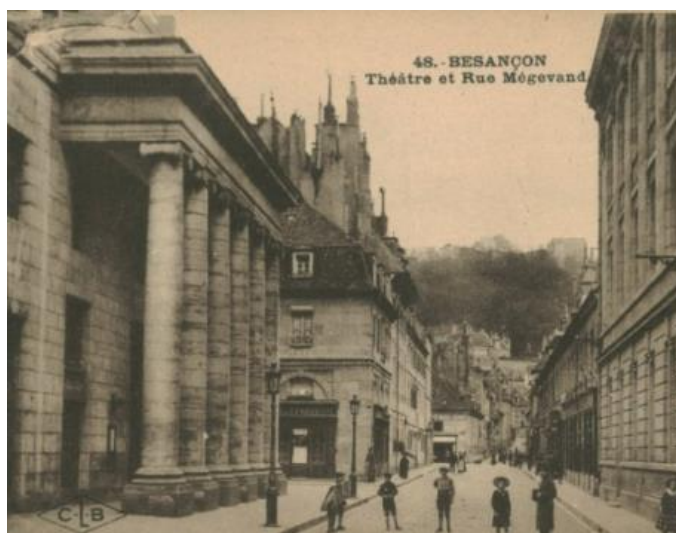


Figura 66 – Fotografia do teatro de Besançon na *Rue Mégevand*  
 Fonte: Patrimoine Numérisé de Besançon, séc. XIX.

<sup>68</sup> A vermelho a localização do teatro de Besançon.



Quatremère de Quincy (1755 – 1849) desenvolveu uma teoria de arquitectura que acabou por influenciar a história do património cultural, paisagem urbana e sociedade. Quatremère defendia que o monumento para além de ter o intuito de ser memorável também podia participar na memória da cidade, criando-a. A construção de um edifício teatral numa praça central, com um cenário envolvente capaz de o valorizar, podia ser considerado, segundo este autor, um agente de embelezamento da cidade e transformar-se num teatro monumento. Com base nesta teoria, Karl Friedrich Schinkel (1781 – 1841) convergiu para a construção do então denominado teatro monumento. Trabalhou o desenho do teatro Real de Berlim na paisagem urbana, moldando-a cenograficamente. Numa praça central no centro de Berlim, *Gendarmenmarkt*, ladeada por duas igrejas imponentes e integrada numa malha urbana regular, o edifício teatral tornou-se o foco visual por excelência da praça. Em 1821, data da inauguração do teatro, Schinkel explicou que a sua percepção consistia na visualização do edifício teatral como um todo, uma concepção equilibrada numa cenografia urbana organizada. O edifício desenvolvido por Schinkel apresentava, assim, uma arquitectura de bases clássicas, com friso suportado por colunas jónicas que assentavam num embasamento marcado por uma escadaria que lhe conferia uma perspectiva visual desafogada de ambos os lados e que se abria para a cidade.

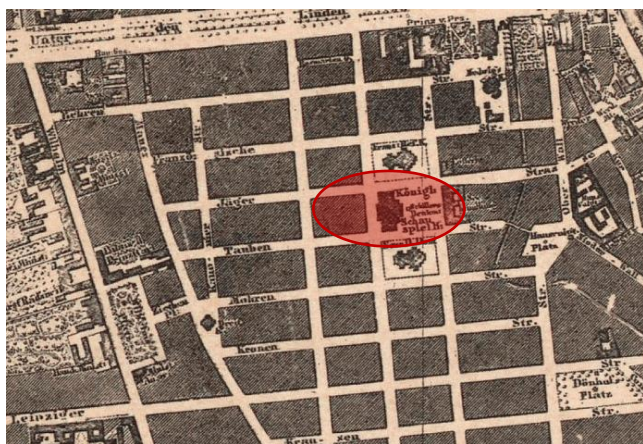


Figura 67 – Excerto da planta de Berlim<sup>69</sup>  
Fonte: Hobrecht, 1862.

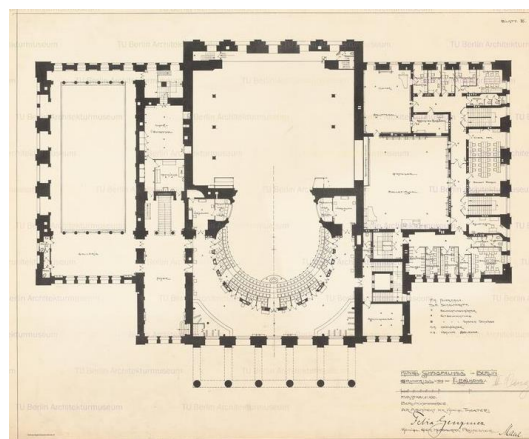


Figura 68 – Planta do teatro *Schauspielhaus*, Berlim  
Fonte: Schinkel, 1819-21.

Em França, o Neoclassicismo ficou conhecido como *Beaux-Art*, influenciado pelas ideias da *École de Beaux Arts*, Charles Garnier (1825 – 1898) procedeu à unificação dos princípios arquitectónicos do renascimento italiano com o racionalismo da *École de Beaux Arts* e que resultou

<sup>69</sup> A vermelho a localização do teatro *Schauspielhaus*.

numa das óperas mais imponentes de Paris da segunda metade do séc. XIX. Desconhecido até então, Charles Garnier foi seleccionado para a execução da Ópera de Paris, em detrimento do favorito de Napoleão, Viollet-le-Duc (1814 – 1879). De mencionar que o arquitecto seleccionado defendia a utilização do ferro como elemento construtivo, pretendendo integrá-lo no seu projecto, como forma de minimizar riscos de incêndio e permitindo simultaneamente a incorporação de grandes vãos (Mead, 1991).

Hausmann, conhecido como grande impulsionador da reestruturação de Paris do séc. XIX, projectou a abertura de um grande *boulevard* na zona Oeste da cidade, na sequência do desejo de Napoleão III em unir a sua residência, o Palácio de Tulherias, à Ópera Garnier ou de Paris. Naquele local existia um bairro de negócios e de lazer com inúmeras residências da nova burguesia, que foi necessário proceder à sua inteira demolição. Este acontecimento teve como consequência imediata a total reorganização urbana da cidade e dos seus habitantes.

Estava assim criada a *Avenue de l'Ópera* que perspectivava um imponente monumento com uma grande responsabilidade inerente, pois deveria apresentar três fachadas com igual grau de importância devido aos eixos das ruas que faziam sobressair a sua assumida centralidade. A fachada voltada para a praça abria-se com uma enorme galeria que propiciava uma continuidade e que conduzia o espectador ao salão<sup>70</sup>. A Ópera era assim “(...) erguida no novo eixo de *boulevards*, que esculpam suas vias principais sobre o tecido restante da cidade medieval. Como uma ilha de tráfego monumental, as fachadas ecléticas do monumento comandavam os olhares vindos de qualquer direcção” (Lima & Cardoso, 2010). Esta redefinição urbana de grande dimensões e repercussões sociais e estéticas pode ser aqui entendida como a separação da cidade antiga da Paris moderna.

---

<sup>70</sup> Mais do que um lugar para assistir a ópera, o edifício era um lugar de prestígio, um meio elitista onde a burguesia e a aristocracia se mostravam. Ainda hoje a Ópera de Paris continua a impressionar com a sua imponência. O edifício tem uma área total de onze mil metros quadrados e pode acomodar até quatrocentos artistas. O auditório central está dotado de dois mil e duzentos lugares sentados.

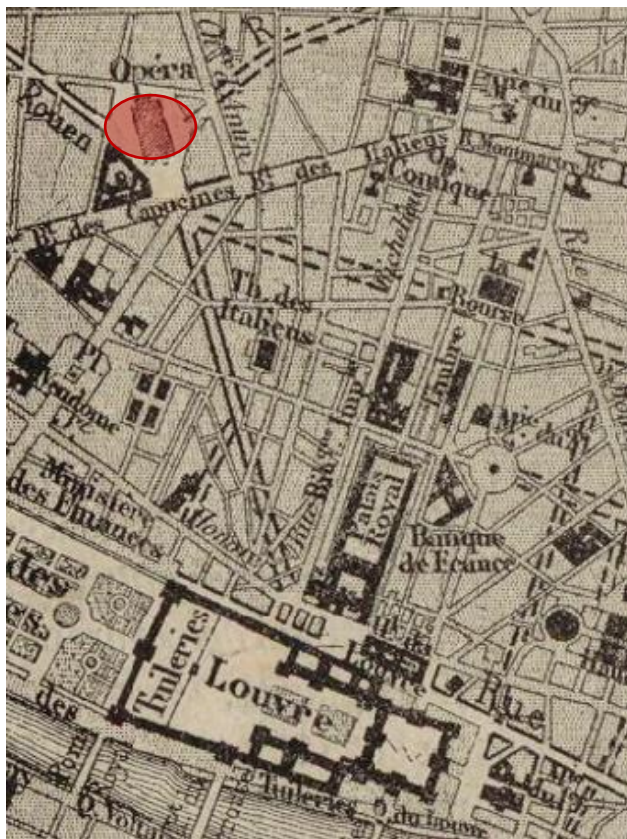


Figura 69 – Excerto da planta de Paris<sup>71</sup>  
 Fonte: Gallica, 1869.

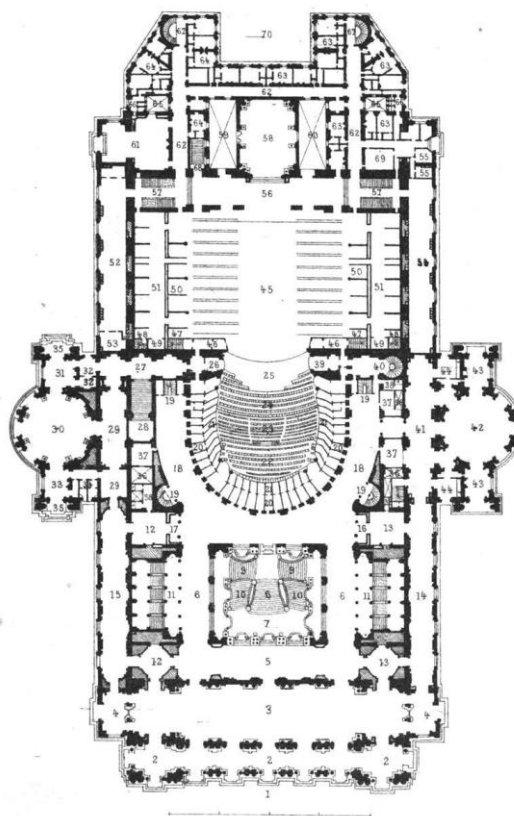


Figura 70 – Planta da Ópera Garnier  
 Fonte: Charles Nutter, 1875.

A fachada do edifício teatral estava decorada com frisos de mármore colorido e com colunas e estátuas ornamentadas ao estilo Barroco. No interior, a sua monumentalidade era igualmente representativa, com uma sala com plateia em forma de ferradura coberta por uma cúpula achatada decorada com pinturas de Marc Chagall (1887 – 1985) e de onde se deslumbrava um lustre central que iluminava toda a sala com apontamentos dourados e de veludo vermelho. O elemento com maior destaque e mais referido em diversas descrições era a impressionante escadaria de mármore, um segundo *foyer* onde aconteciam as melhores *performances* de rituais sociais. O projecto de Garnier ia ao encontro desta vivência social, desenhando diversos espaços de exibição, entradas, saguões, escadarias e *foyers*, que ocupavam uma área quase tão grande como todo o palco. Garnier transformou, deste modo, o espectador em actor que deambulava nestas experiências espaço-teatrais<sup>72</sup>, descrevendo essa vivência do seguinte modo: “(...) a cada pavimento os espectadores,

<sup>71</sup> A vermelho a localização da Ópera de Garnier.

<sup>72</sup> Este conceito vai ao encontro ao conceito do ideal clássico do *Theatrum Mundi* de Richard Sennett (1943 –), onde a sociedade é um teatro e onde os seres humanos se transformam em actores.



debruçados sobre balcões, emolduram as muretas e as tornam vivas, enquanto outros sobem ou descem as escadarias e conferem vida ao espectáculo. (...) A luz que brilhará, as toaletes que resplandecerão, as silhuetas animadas e sorridentes, os encontros que se darão, as saudações que serão trocadas, tudo terá um ar de festa e de prazer, sem contar com a participação da arquitectura nesse efeito mágico, todo o mundo desfrutará do espectáculo e contribuirá para a sua impressão de felicidade, tão poderosa nesses tipos de manifestação e tão elevada em seus resultados (Garnier, 1878, p. 77).

A Ópera de Paris marcou uma importante fase da evolução do edifício teatral e da história do teatro. Para além de alguns dos seus princípios arquitectónicos terem sido aplicados em vários modelos posteriores, como o *Grand Théâtre* de Genebra e o *Théâtre Celestins* em Lyon, a sua inserção urbana marcou definitivamente a importância destes edifícios nas cidades. Considerando ainda o caso da Ópera de Paris, o plano urbano foi desenvolvido no sentido de criar uma simbiose com o edifício teatral, no sentido de realçar a sua magnificência construtiva e a sua grande escala, uma ostentação de riqueza e do poder régio da época. O desenvolvimento do edifício teatral neoclássico foi uma vez mais a tradução do momento social que fazia sentir na sua época, onde o acesso à Ópera era limitado a uma elite social que respondia aos pré-requisitos de um teatro de prestígio.

### **2.11. O TEATRO MODERNO DE WAGNER**

Os desenvolvimentos no estudo da cena, com o teatro épico e o teatro político revolucionário, tiveram como mote, um movimento protagonizado por Richard Wagner (1813 – 1883). Maestro, compositor e director de teatro, introduziu o conceito de *Gesamtkunstwerk*, isto é, o conceito de obra de arte total. Estas ideias sustentam grande parte da teoria moderna sobre a necessidade de uma produção de espectáculo unificada. Este conceito estético do período romântico alemão, valorizava a união das artes, como a música, a dança, o teatro e a mímica, assim como a arquitectura e as artes plásticas, considerando que cada uma delas, actuando individualmente não era suficiente para uma composição global.

As óperas de Wagner como que defendiam um símbolo de sociedade ideal, a união com um objectivo comum, apresentando obras unificadoras das artes com o propósito último de um espectáculo inclusivo, total. Para Brockett “Wagner rejeita a tendência contemporânea em direcção ao realismo, argumentando que ao invés de um reproduzidor de casos domésticos, o dramaturgo deve ser um criador de mitos – deve retratar um mundo ideal através da expressão dos impulsos

interiores e aspirações das pessoas, enquanto as incorpora nos seus mitos raciais e as une como um povo” (Brockett, 1995, p. 425). Neste sentido, Wagner entendia que a ausência do arco de proscénio garantia a proximidade e inter-relação da ópera com os espectadores. O espectáculo não acontecia, portanto, num palco distante perante a passividade da assistência. O palco passou a corresponder às necessidades do espectáculo, integrando-o e abrindo-se a toda a plateia.

O teatro de Wagner foi possivelmente o modelo de modernidade que iniciou a viragem de como o edifício teatral responde às necessidades do teatro moderno, existindo, no entanto, muitos edifícios que continuaram e perduraram por mais um século em forma de ferradura, com galerias e balcões laterais e com cena frontal. Só mais tarde, com a diversidade tipológica do séc. XX foi possível assistir ao crescente interesse na consolidação dos conceitos da cena moderna por Adolphe Appia (1862 – 1928) e Gordon Craig (1872 – 1966), observando-se também a construção de alguns modelos de palco idênticos aos de Wagner, como é exemplo a Ópera de Bastilha em Paris.

Os princípios do teatro moderno, tiveram como protagonista Richard Wagner, mas também Otto Bruckwald (1841 – 1917), com a construção da Ópera de Bayreuth em 1876, na Alemanha, com o propósito inicial de receber eventos musicais temporários.

Com o intuito de organizar de um festival de apresentação do seu ciclo de óperas *Ring des Nibelungen*, Wagner visitou, no ano de 1871 em *Bayreuth*, o teatro histórico *Margrave*, cidade onde se localizava o maior palco de uma casa de ópera alemã. Contudo, o auditório de *Margrave* não era suficientemente espaçoso para o festival que pretendia realizar. Não querendo abdicar daquela cidade por considerar que possuía o tamanho ideal para receber o seu festival, Wagner instalou-se próximo dos subúrbios da cidade, numa colina agrícola a norte de *Bayreuth*, em *St. Georgen*, entre a estação ferroviária e a verde colina de *Grüner Hügel*. Esta era uma localização isolada, cenográfica e panorâmica. Esta propriedade foi então adquirida por Wagner, pois pretendia um edifício centrado no seu trabalho, que fosse simultaneamente sólido e seguro, e que se assumisse com um elemento espacial dominante, optando assim por um lugar sem distrações naquela modesta comunidade. Esta referência de descentralização do teatro serviu como modelo tendo sido repetido noutros festivais como o antigo festival de teatro de *Stratford*, em Inglaterra. Estava assim escolhido o local para a construção de um novo edifício, o teatro ópera *Festspielhaus*.



Figura 71 – Planta de Bayreuth<sup>73</sup>  
Fonte: Karl Baedeker, 1913.

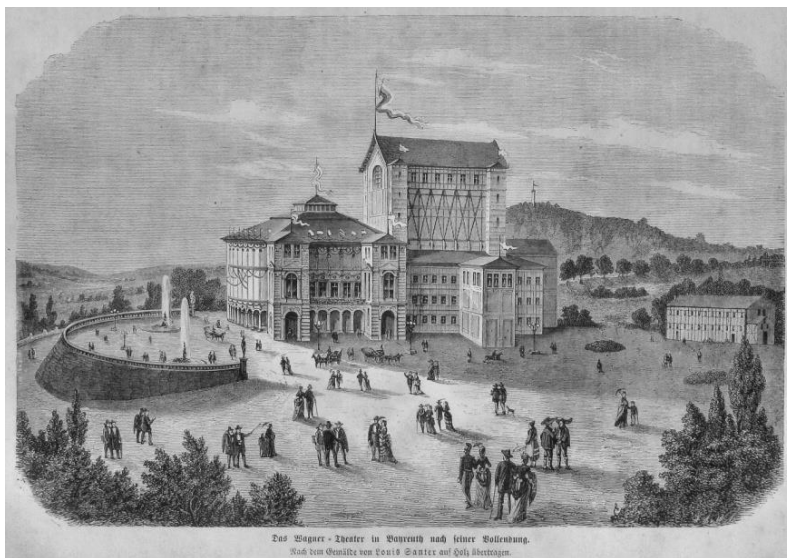


Figura 72 – Gravura do Festival Wagnerin em 1876, Bayreuth  
Fonte: Marvin Carlson, 1989.

O *Festspielhaus* abordava uma nova relação formal entre o palco e a plateia, e apresentou-se com uma geometria peculiar em forma de leque com um único declive. O auditório, ao contrário do palco era a grande inovação do teatro de Bayreuth, que era completado com trinta filas de assentos escalonadas que se estendiam na sua largura total com uma capacidade de mil setecentos e quarenta e cinco pessoas sentadas. Esta forma foi estudada pelo maestro por forma a obter as melhores condições acústicas e de visibilidade. Esta organização ganhou de tal forma uma imagem de modernidade que o modelo é ainda hoje referido como teatro Wagneriano, na sua evolução do tipo de palco italiano.

Enquanto que na Ópera de Paris o espaço cénico era emoldurado pelo arco de proscénio, na Ópera de Bayreuth, construída no mesmo ano, o arco de proscénio assumia-se como um elemento da plateia. Este último, apresentava um duplo arco de proscénio que criava a ilusão de que o palco se encontrava mais longe do que estava na realidade. Entre o duplo arco situava-se a orquestra escondida da vista dos espectadores para não distrair a audiência do que se passava no palco, quem ouvia apenas o som proveniente dos instrumentos. O escurecimento do teatro, também foi outro método utilizado para procurar uma maior concentração do público na apresentação que estaria a decorrer. O duplo arco de proscénio tinha a particularidade de estar perfeitamente integrado no desenho de sala do teatro, surgindo na continuação rítmica das aberturas laterais de acesso às

<sup>73</sup> A vermelho a localização do teatro ópera *Festspielhaus*.

escadas. Uma vez que este desenho de plateia não apresentava corredor central, as fileiras de assentos puderam ser mais largas garantindo a passagem confortável das pessoas pelas laterais, como que se de uma *passerelle* se tratasse. Cada uma destas fileiras conduzia directamente a uma saída. Esta tipo de organização espacial da plateia foi denominada de *continental seating*. Este modelo permitia obter uma sala de espectáculo aberta, onde o auditório se encontrava direccionado para o palco, primando a relação da plateia com o palco, sem que existisse uma quebra entre estes dois elementos. Muitos cinemas da actualidade adoptaram por este estilo de auditório visto que garante uma visualização igualitária e ininterrupta do palco de todos os assentos. Este modelo incentivou Wagner a construir um teatro sem classes, uma vez que todos os lugares tinham o mesmo grau de visibilidade e que o preço era equitativo para todos os lugares da plateia. Este teatro, embora apresentasse uma escala mais pequena comparativamente com a da Ópera de Paris, englobava de forma mais comedida e à escala humana, as oficinas, as salas de arrumos e os espaços de ensaios. A sua fachada de madeira e tijolo demonstrava uma construção aparentemente mais modesta e despojada de materiais luxuosos em oposição à Ópera de Paris conforme descrito anteriormente.

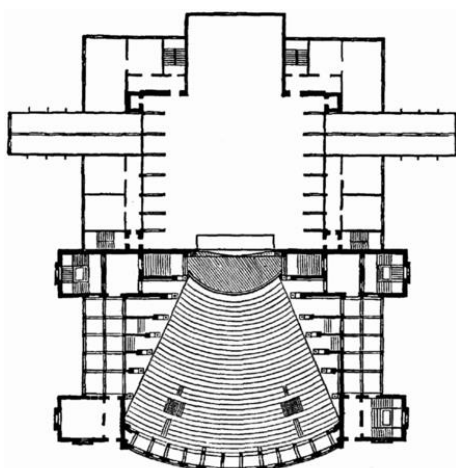


Fig. 4. Richard Wagners Bühnenfestspielhaus zu Baireuth (Arch. Brückwald).

Figura 73 – Planta da Ópera de Bayreuth

Fonte: Otto Lueger, 1904.

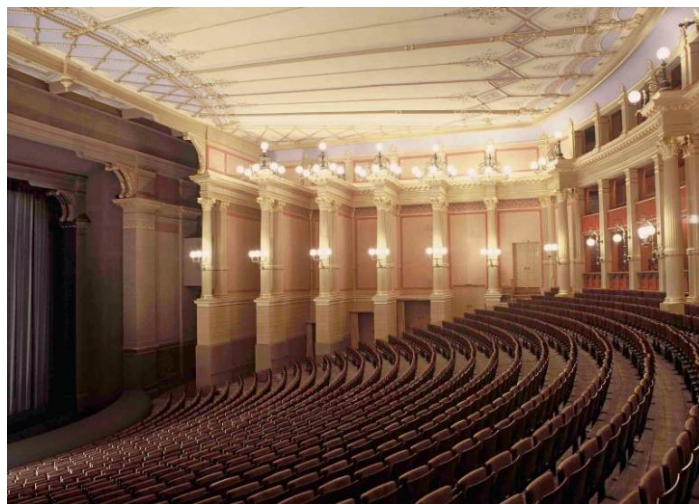


Figura 74 – Fotografia da sala principal da Ópera de Bayreuth

Fonte: Museu Virtual Richard Wagner, acedido em Abril de 2017.

As premissas da construção do teatro de Wagner inspiraram os pioneiros do teatro moderno na Bauhaus, mais concretamente na união total das artes no desenvolvimento da cena. O princípio da modernidade foi iniciado com o conceito de descentralização dos teatros, permitindo o desenvolvimento de outras áreas, longe dos centros urbanos, cativando a deslocação do seu público

devido à qualidade das suas apresentações teatrais ou musicais, bem como à segurança do elemento arquitectónico. Outro conceito importante desenvolvido por Wagner, conforme mencionado, foi a acentuação da proximidade da plateia com o palco, ou seja do actor com espectador e vice-versa, numa sala arquitectonicamente desenhada de modo a que o público se pudesse centrar apenas na acção teatral, ou que o espaço era desenhado sem apresentar qualquer segmentação de carácter social. O teatro ópera de Wagner contemplava assim as premissas do pensamento modernista, ainda hoje estudadas por muitos autores da actualidade.

No sentido do exposto é possível afirmar que “os teatros são organismos vivos que se alteram e adaptam ao longo da sua existência de forma a se conformar com as mudanças e desenvolvimento de ideias e padrões” (Leacroft & Leacroft, 1984, p. 101).



### **3. O ESPAÇO TEATRAL NA CIDADE CONTEMPORÂNEA**

Os elementos móveis de uma cidade, especialmente as pessoas e as suas actividades, são tão importantes como as suas partes físicas e imóveis. Não somos apenas observadores deste espectáculo, mas sim uma parte activa dele, participando com os outros num mesmo palco. Na maior parte das vezes, a nossa percepção da cidade não é íntegra, mas sim bastante parcial, fragmentária, envolvida noutras referências. Quase todos os sentidos estão envolvidos e a imagem é o composto resultante de todos eles. (...) Se, por um lado, podem manter-se as linhas gerais exteriores, por outro, há uma constante mudança no pormenor. Apenas parcialmente é possível controlar o seu crescimento e a sua forma. Não existe um resultado final, mas somente uma contínua sucessão de fases.

(Lynch, 2008, p. 9)

### 3.1. A DISSOLUÇÃO DO ESPAÇO TEATRAL

As transformações sociais do séc. XX delinearam a procura de novas formas de representação da acção teatral, bem como de novas formas de edifícios teatrais, tendo como premissa a fuga do modelo italiano. Muitas concepções foram elaboradas no seguimento daquela premissa e, embora os precursores dos movimentos artísticos contemporâneos divergissem nas suas opiniões, de uma forma ou de outra, todos procuravam o caminho para a modernidade, surgindo duas linhas de pensamento distintas. Surge assim a corrente do realismo do teatro naturalista<sup>74</sup> com princípios de Émile Zola (1840 – 1902) e Henrik Johan Ibsen (1828 – 1906) por um lado e, por outro, aparecem os denominados simbolistas. Estes últimos defensores da palavra poética como meio à verdadeira essência das artes e vincadamente caracterizados como antinaturalistas. Da reprodução mimética da realidade naturalista à ausência de uma ideologia assente em algo concreto, assistiu-se ao ganho de importância e espaços do teatro simbólico no pensamento artístico contemporâneo. Por sua vez, os poetas do simbolismo uniam-se na mesma linha de pensamento e de trabalho, conectando-se com a essência das artes e assumindo contornos platónicos evidenciados pela opção por discursos ambíguos e correlações abstractas entre personagens. Este novo paradigma estético, nascido em Paris e assente na simbologia primordial dos elementos, foi em si mesmo o precursor do princípio da desmaterialização do edifício teatral.

A valorização da arte face a ciência constituía para os simbolistas um meio de enaltecimento da intuição poética. O poeta simbolista Stéphane Mallarmé (1842 – 1898) procurava na acção de uma bailarina a capacidade de suprimir o peso físico do seu corpo à medida que dançava, uma revolução ideológica na concepção do peso e massa. A experimentação simbólica de Mallarmé desempenhou um papel importante de identificação do espaço teatral, assente na magnificência de um palco vazio sem actores, cenários, adereços, ou mesmo acção. Um conceito de desmaterialização do espaço de cena desenvolvido por outros representantes da tradição teatral simbolista<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Apresentado como um dos *pais* do teatro e cinema naturalista, André Antoine (1858 – 1943) fundou o *Théâtre Libre* de Paris, em 1887. Este foi o ponto de partida para o surgimento de diversas salas de teatro independentes deste género por toda a Europa.

<sup>75</sup> Esta linha de pensamento não era única. Alfred Jarry (1873 – 1907), autor da representação da peça *Ubu Roi* de Lugné-Poe (1869 – 1940) em 1896 no *Théâtre de l'Œuvre* de Paris, foi um artista controverso influente no teatro contemporâneo e que propôs uma revolução cénica com um palco vazio sem personagens nem acção.

No âmbito da corrente do simbolismo destacaram-se ainda as contribuições de Adolphe Appia e Gordon Craig (1872 – 1966)<sup>76</sup> no espaço teatral, procurando repor à imagem do teatro primitivo, a relação directa entre o actor e o espectador. Do ponto de vista material, esta relação só seria restabelecida se alguns elementos teatrais que dispersavam a atenção da plateia fossem dissolvidos. Para a concretização dessa aproximação, Craig sugere retirar por completo o fosso de orquestra, o palco e o auditório, de forma a que nenhum elemento arquitectónico desnecessário limitasse a experiencia teatral. Para este autor, o teatro deveria funcionar como um espaço vazio com apenas um telhado, piso e paredes, sendo que no interior desse espaço erguer-se-ia um novo tipo de palco temporário para cada peça, de forma a criar novos teatros. O teatro do futuro não tinha palco nem auditório, “(...) todo o palco deveria ser móvel, tanto as paredes como o chão e tecto deveriam ser compostos de quadrados que poderiam deslocar-se independentemente ou em grupos, com padrões de luz consequentemente mutáveis, de modo a que todo este movimento abstracto das formas plásticas já gerasse no espectador uma resposta emocional” (Monteiro, 2010, p. 226).

O espaço do palco sofreu algumas alterações de composição espacial e, naturalmente o edifício teatral também se adaptou às novas necessidades artísticas que acompanharam o pensamento vanguardista. O teatro à italiana não conseguia acompanhar a cena moderna, a cenografia do drama burguês e o palco frontal de longa distância não se encaixavam, portanto na tipologia de cena defendida por Appia e Craig. Os movimentos dos artistas de vanguarda exploravam até ao limite, a necessidade de cada elemento teatral que até então não tinha sido ainda posto em causa. Consequentemente, assistiu-se à desmaterialização de vários elementos constituintes do teatro e à ponderação da sua importância para a existência da acção teatral. Tanto as paredes e o tecto, como o cenário, o palco, os figurinos, a plateia, a representação e o texto, deixaram de ser uma estrutura fixa, passando a ser uma composição de vários elementos teatrais que variavam consoante a representação.

Numa conferência de 1937 sobre a linguagem de palco no teatro de vanguarda, Jan Mukarovsky (1891 – 1975) reescreveu que “hoje (...) todas as componentes do teatro se libertaram de subordinações e superioridades mútuas, nenhuma delas se submete nem é submetida às tensões recíprocas entre elas podem manifestar-se livremente. Decorrem na obra vários esquemas composicionais ao mesmo tempo, e cada um deles tem a sua própria coerência e continuidade

---

<sup>76</sup> Por volta de 1920, Craig estabelece o conceito do quinto palco como um novo espaço de representação. Define os quatro espaços cénicos anteriores como o anfiteatro grego, o espaço medieval, o palco da *commedia dell'arte* e o palco italiano, propondo um novo espaço adaptado às novas representações teatrais, o palco cinético. Este conceito nasce em substituição do palco estático, adequando as diferentes encenações a um determinado tipo de espaço cénico.

internas (...) no teatro novo (...) cada componente mantém permanentemente a sua coerência interna e a sua independência em relação às outras componentes” (Monteiro, 2010, p. 231).

A libertação dos elementos teatrais que durante os séculos anteriores constituíram uma parte importante do edifício teatral, permitiu compreender que estes elementos funcionavam como camadas sobrepostas ao espaço teatral e que afastavam progressivamente o espectador da acção. Com a desmaterialização do edifício restou somente a relação entre o actor e o espectador. Assente nesta premissa, os edifícios teatrais do séc. XX desenvolveram-se em torno desta proximidade e valorização do espectador, conforme mencionado anteriormente. Foram então construídos espaços de diferentes tipologias teatrais adaptados a diferentes tipos de espectáculos e em torno da experiência impressa no público.

Erwin Piscator (1895 – 1966) revolucionou a arquitectura teatral com um projecto do arquitecto Walter Gropius (1883 – 1969), fundador da *Bauhaus* em *Weimar* em 1919, sob o pensamento de união de todas as artes e na procura da solução dos problemas espaciais e da forma. Sob uma ideologia social democrata, o teatro foi concebido com o intuito de impedir que público desempenhasse apenas o papel de mero espectador, integrando-o no espectáculo, reflectindo o pensamento de Gropius na comunhão social. Projectado com capacidade para três mil lugares e para receber diferentes tipos de programas artísticos, o Teatro Total reflecte a inovação dos princípios modernos, com múltiplas tipologias de palco, permitindo diferentes relações entre palco e plateia, acabando com a divisão entre eles. A rotação da plateia projectada por Gropius permitia que o desenho de sala se transformasse conforme a necessidade do encenador, apresentando-se em palco à italiana, palco de arena ou palco tipo isabelino. Os lugares da plateia não contemplavam qualquer hierarquia, sendo por isso dispensados do projecto os camarotes, os balcões e os mezaninos, de forma a promover o envolvimento total na cena teatral.

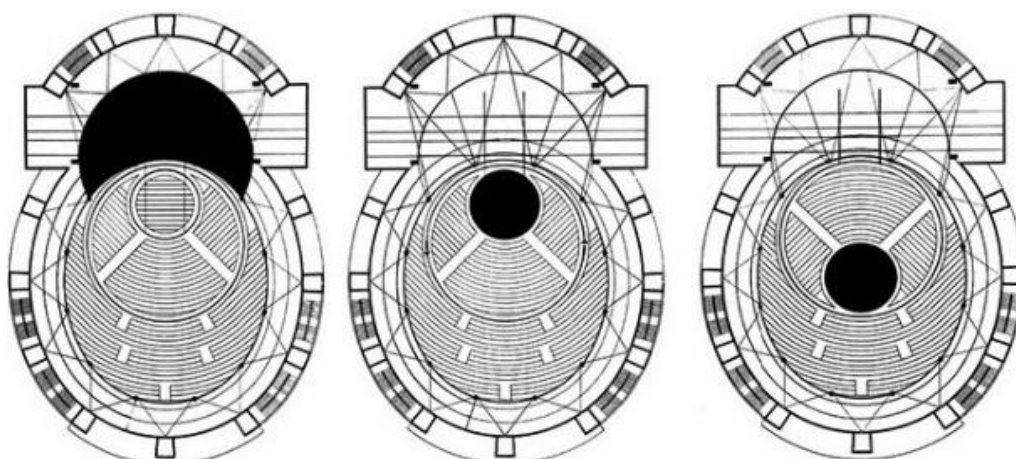


Figura 75 – Tipologias de palco no Teatro Total  
Fonte: Arquivo Bahaus, 1927.

A explosão da caixa cénica possibilitou novas experiências espaciais e tipológicas, com o surgimento de novos conceitos e estudos de palco e com o aproveitamento da plasticidade da arquitectura teatral. Explorando as mais diversas formas no séc. XX, o desenvolvimento deste tipo de teatro procurou abrir o edifício para o público, com a perda de austeridade e dos limites formais, interagindo com a cidade e o meio envolvente. Frequentar o teatro adquiriu um *status* social de prestígio, pelo que o edifício ganhou também protagonismo, enquanto monumento urbano, e a forma arquitectónica maior significância no panorama da cidade.

### 3.2. A PLURALIDADE TIPOLÓGICA

O séc. XX trouxe ao teatro uma nova abordagem estética, nomeadamente o afastamento do modelo de palco a italiana que permitiu uma grande pluralidade tipológica resultante da nova projecção do mundo contemporâneo. A rádio, a televisão, o cinema e mais tarde a internet, entre outros, foram meios que contribuíram para as modificações globais do comportamento da sociedade e consequentemente, da cidade, que encontrou uma nova linguagem de usos. Neste sentido, também o edifício teatral procurou novas concepções estéticas que resultaram em projectos arrojados que fugiam à tipologia tradicional. A resistência ao modelo de sala italiano permitiu uma grande diversidade formal das salas teatrais, cujo foco comum era o da relação entre actor-audiência. Embora não exista um modelo de teatro ideal, a sua constante procura não impediu o nascimento de vários projectos de teatros *ideais* conduzidos, sobretudo pelos desenvolvimentos técnico-construtivos capazes materializar formas complexas.



Os primeiros desenvolvimentos surgiram no apogeu do séc. XIX com a necessidade da definição dos princípios estéticos da composição arquitectónica, com J. N. Durand (1760 – 1834)<sup>77</sup>, Viollet-le-Duc (1814 – 1879)<sup>78</sup> ou Quatremère de Quincy<sup>79</sup>, que contribuíram com a definição de conceitos sobre a composição formal da arquitectura. Quincy (1825) elaborou um estudo do conceito *tipo* numa perspectiva histórica da arquitectura, expondo uma distinção entre *modelo* e *tipo*. Conceito este consolidado no séc. XVIII. Esta diferenciação, assinalada por Quincy, revelou-se preponderante no panorama do registo das categorias formais dos teatros no séc. XX, pois ajudou a delimitar princípios e configurações base, que mais tarde foram desenvolvidas na codificação da linguagem arquitectónica por outros autores como Carlo Giulio Argan (1909 – 1992), no artigo *Sobre el concepto de tipología arquitectónica* concluído na década de 1960.

Quincy (1825) especifica o *modelo* através da execução prática de um objecto, o qual deve ser repetido tal como se apresenta, isto é, com rigor, enquanto que o *tipo*, pelo contrário, é entendido como sendo pouco concreto, ou seja, como a forma básica da arquitectura que actua como suporte à sua concepção. Como ponto de partida desta premissa, Argan desenvolve a teoria anteriormente proposta por Quincy e sustenta o entendimento do *tipo* na forma do edifício, que todos podem conceber ou apresentar com diversas variações formais. A definição espacial de Argan vai ao encontro dos pressupostos desenvolvidos por Aldo Rossi (1931 – 1997)<sup>80</sup>, o qual afirma que *tipo* é um contributo preponderante na constituição da forma arquitectónica.

A intensificação da procura pela caracterização da forma e tipologia do edifício teatral fez com que no ano de 1948<sup>81</sup> fossem divulgadas as primeiras considerações teóricas desenvolvidas por Étienne Souriau (1892 – 1979), mais concretamente as duas possíveis concepções de análise formal do espaço teatral, com o propósito de discutir a forma ideal do palco do edifício teatral, isto é, o cubo e ou a esfera. Esta conceptualização possibilitou a identificação da origem e desenvolvimento

---

<sup>77</sup> Arquitecto francês que escreveu em 1802 o livro *Précis des Leçons d'Architecture données à l'École Polytechnique*, onde planeou um método esquemático e racional de projectar edifícios, defendendo o funcionalismo e economia na construção.

<sup>78</sup> Arquitecto francês que publicou entre 1854 e 1868 o *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (1875), um inventário pormenorizado, onde faz algumas considerações sobre restauro, construção e estilo.

<sup>79</sup> Arqueólogo francês que editou o *Dictionnaire d'Architecture*, a primeira parte em 1788 e a segunda e terceira partes em 1828, onde explicita a capacidade que o edifício tem de possuir valor de memória, criando-a. Este autor considerava o monumento, um agente de ornamento das cidades.

<sup>80</sup> Arquitecto que projectou um teatro junto ao Mar Adriático para a Bienal de Veneza de 1979. A ideia subjacente era a de evocar os teatros flutuantes, típicos de Veneza e do seu característico Carnaval no séc. XVIII. A estrutura do teatro era em aço tubular revestido com madeira e coberta com telhado de zinco. O corpo principal era em forma de paralelepípedo quadrangular e a cobertura pontiaguda octogonal com altura de vinte e cinco metros.

<sup>81</sup> Durante o colóquio *Architecture et Dramaturgie* em Paris, em 1948 (Lima & Cardoso, 2010).

formal dos teatros ao longo dos tempos, assumindo-se que os espaços teatrais têm como planta ou implantação formas geométricas, variando, naturalmente o seu volume.

O princípio cúbico, entendido aqui como um prisma de base quadrangular, assume-se como a estrutura mais recorrente, de origem cartesiana e de uso monumental, organizacional e racional. A sua pureza estrutural, com origem no *ad quadratum*, tem por princípio um conceito estético clássico tendencialmente rígido, facilmente identificado nos *jeux de paume* franceses, nos *corrales* espanhóis e nos *blackfriars* londrinos do séc. XVII. Por sua vez, o princípio esférico, estudado por Vitruvius pode ser considerado como mais primitivo, uma vez que é sabido que as primeiras organizações sociais se agrupavam de forma circular em torno de um acontecimento ou espectáculo, rodeando a acção, centrando toda a atenção num único ponto e colocando o actor próximo de quem assistia, garantindo o contacto pessoal com os espectadores. Neste sentido, os teatros em arena apresentavam características ilimitadas a nível cenográfico, visto que não definiam o limite do palco. Embora fechados sobre si, era possível ter um reconhecimento total espacial, sendo que a polivalência era uma especificidade destes teatros, denominados de teatros cósmicos. Embora se reconheça que grande parte dos anfiteatros londrinos tenham partido de uma estrutura octogonal, o seu espaço esférico e a sua constituição volumétrica em arena, integra-os no princípio esférico. Ambas as tipologias, cúbica e esférica, foram concebidas do ponto de vista do espectador, uma condição imprescindível para a representação da peça e para o uso do palco.

A necessidade da adopção de uma tipologia não é exclusiva do séc. XX, embora tenha sido o século mais importante nesse âmbito a contar pelas variações tipológicas inovadoras usadas na concepção de diversos teatros. Esta inovação e possibilidade de construção das mais variadas formas envolveu um conjunto de rupturas sociais, bem como inovações técnicas e materiais que permitiram precisamente esse desenvolvimento plástico. Os sucessivos progressos permitiram a criação de tipologias básicas de palco, ainda hoje possíveis de serem reconhecidas e estudadas. No séc. XX foram criadas diversas tipologias teatrais com características distintas. Contudo, todas elas têm por base os quatro tipos de espaço cénico estudado por Edwin Wilson (1927 –) (2003): o Palco de Arena, o Palco de Proscénio, o Palco Avançado e o Palco Múltiplo ou Flexível, sendo que a cada uma foram sendo introduzidas algumas alterações espaciais e técnicas.

## PALCO DE ARENA

Considerada a forma mais dionisíaca do drama, a tipologia de palco de arena caracteriza-se pelo palco central de base circular ou quadrangular, rodeada pela audiência. O cenário é regra geral reduzido, por forma a permitir a sua visualização a partir de qualquer ângulo, e despido de tudo o que possa obstruir os movimentos do actor. Este tipo de teatro pode ser caracterizado de intimista, em que a entrada dos actores para o palco é geralmente feita através da audiência que projecta todo o seu foco no ponto central onde se localiza a cena, estreitando ainda mais a proximidade entre o actor e o espectador.

Embora o teatro grego não adquirisse a forma de uma arena completa, o desenho circular da *orchestra*, local de terra batida onde actuavam os actores, assume-se como o princípio tipológico do teatro de arena que conhecemos actualmente. O foco central dos teatros gregos, bem como a envolvimento da *cavea* semicircular, eram concebidos com base no princípio esférico, tal como os anfiteatros romanos que variavam entre arenas circulares e ovais. Este modelo apareceu também em algumas apresentações de mistérios na época medieval, os *cornish rounds*, construídos em pequenos taludes. A experiência do ponto de vista do actor neste tipo de palco e de teatro é muitas vezes comparado à experiência do teatro de rua, onde actor tem necessariamente que atrair a sua audiência, que se agrupa naturalmente em torno deste, fazendo-se valer por si só, cativando a sua atenção sem qualquer auxílio.

Um exemplo desta tipologia de palco é o Royal Exchange Theatre, um teatro construído no ano de 1976 no interior de um centro comercial em Manchester, da autoria de Levitt Bernstein Associates. A estrutura deste teatro é composta por um módulo circular de aço e vidro suportado por quatro colunas. A cúpula central delimita a área do palco circular, rodeada pela plateia que se distribui em dois níveis verticais. O teatro tem a capacidade para receber até oitocentas pessoas sentadas, divididas por sete bancadas individuais em redor do palco. O Royal Exchange Theatre é uma referência teatral na tipologia de palco em arena, oferecendo ao público um espaço descontraído e intimista.



Figura 76 – Interior do Royal Exchange Theatre, Manchester  
Fonte: Royal Exchange Theatre, acedido em Abril de 2017.

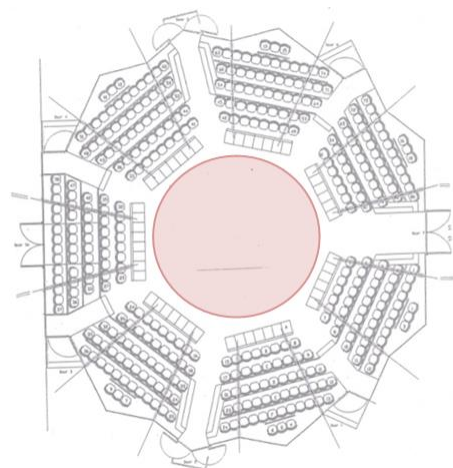


Figura 77 – Planta esquemática do Royal Exchange Theatre  
Fonte: Do autor com base na planta de Levitt Bernstein Associates, 2017

## PALCO DE PROSCÉNIO

O palco de proscénio ou o palco à italiana, é o palco de teatro mais comum, um palco que apresenta uma moldura, denominada de arco de proscénio, que faz a separação entre a plateia e o palco. A plateia está disposta de frente para o palco, ou em balcões e camarotes organizados por níveis. Este tipo de palco surgiu no séc. XVI tendo sido rapidamente adoptado pelos teatros europeus. De referir que esta tipologia ficou marcada pela resistência dos seus defensores perante novas e melhoradas alternativas, podendo ser encontrada nos teatros mais convencionais. A área deste tipo de palco é regra geral bastante profundo por forma a permitir jogos de cenários perspectivados. Um exemplo desta tipologia de palco é o Suzanne Roberts Theatre, em Philadelphia, inaugurado em 2007 da autoria da firma Kieran Timberlake Architecture. O desenho da sala apresenta um auditório frontal ao palco disposto em dois pisos, com trezentos e vinte e cinco lugares sentados. A particularidade desta sala prende-se com a substituição do arco de proscénio rectangular comum por uma forma circular. Esta alteração tem o intuito de criar no espectador a sensação de observar o palco através de uma lente. O auditório deste teatro é estruturalmente autónomo dos restantes espaços e salas, o que acrescenta uma mais valia técnica e de bem-estar à sala, garantindo maior conforto acústico.



Figura 78 – Interior do Suzanne Roberts Theatre, Philadelphia  
Fonte: Peter Aaron, 2008.

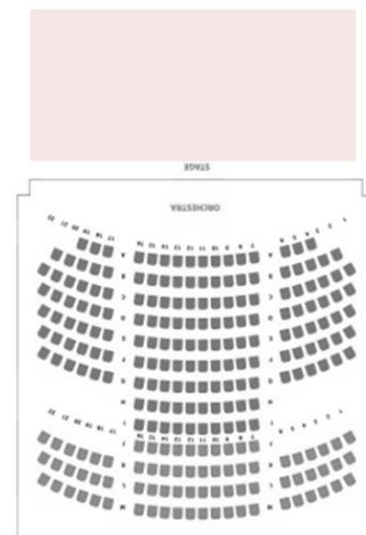


Figura 79 – Planta esquemática do Suzanne Roberts Theatre  
Fonte: Do autor com base no diagrama de sala da Philadelphia Theatre Company, 2017.

### PALCO AVANÇADO

O palco avançado trata-se de uma tipologia idêntica aos teatros isabelinos, onde existe uma projecção do palco para o auditório, de forma a que o palco avance sobre a plateia e seja por ela envolvido em três frentes. Redondo ou quadrangular, este palco de estilo shakespeariano desenha a quarta frente, tal como a entrada dos actores no palco de proscénio, onde é apresentada o cenário correspondendo ao espaço de entrada e saída de actores. Este tipo de palco faz referência ao teatro aberto das hospedarias da Inglaterra do séc. XVI e às hospedarias de Espanha, sensivelmente da mesma época, denominadas de *corrales*, que funcionavam como teatros abertos frontais que continham nas laterais e no topo galerias em altura onde se dispunha os espectadores. Esta tipologia de palco corresponde também aos teatros quinhentistas de França, como o teatro do *Hôtel Buorgogne* em Paris, referenciado no subcapítulo referente aos teatros de corte francesa, uma sala única de palco aberto avançado. Outro exemplo desta tipologia de palco é o teatro Navy Pier construído no complexo do Chicago Shakespeare Theatre em 1999 pelos VOA Associates Architects. A sala de espectáculos foi desenhada para acolher trezentas e cinquenta pessoas, dispostas frontal e lateralmente ao palco. A companhia Chicago Shakespeare Theatre, como o próprio nome indica, iniciou-se na representação das obras de Shakespeare, pelo que o palco corresponde perfeitamente à tipologia de sala da época dos teatros isabelinos. Esta tipologia de sala avançada, perspectivava a



cena ao encontro do espectador, como se o palco avançasse para o contacto com a plateia na tentativa de entreter o público.



Figura 80 – Interior do Chicago Shakespeare Theatre Navy Pier, Chicago  
Fonte: Kayte Deioma, 2012.

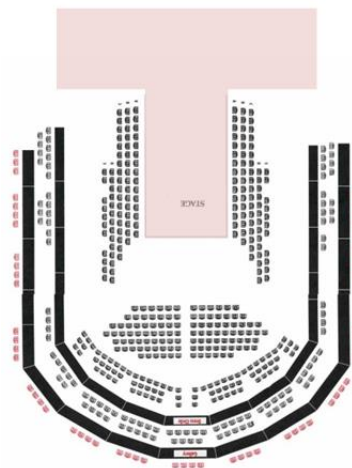


Figura 81 – Planta esquemática do Chicago Shakespeare Theatre  
Fonte: Do autor com base no diagrama de sala do Chicago Shakespeare Theatre, 2017.

## PALCO FEXÍVEL

Por último, o palco flexível, um termo genérico para um espaço múltiplo, que adquire todas as formas e usos, referido como o palco do teatro contemporâneo. Esta tipologia não se rege por nenhum modelo, mas sim pela adaptação às necessidades da peça e do espaço não seguindo assim um modelo ideal de palco. A *black box*, como o próprio nome indica, é uma caixa preta vazia sem palco ou plateia fixos que são alterados de posições conforme a peça. Este conceito de flexibilidade permitiu que esta tipologia de palco flexível pudesse ser transportada para qualquer espaço, como edifícios, praças, ruas, integrando-se facilmente. Um exemplo desta tipologia de palco flexível, é o Dorfman Theatre, em Londres. Inserido no National Theatre, foi inaugurado em 2014 com um novo modelo de sala. Da autoria do estúdio Haworth Tompkins Architects, a sala apresenta uma planta rectangular, com capacidade para quatrocentas e cinquenta pessoas, dispostas pela plateia e galerias. Estas galerias resultam no único elemento fixo do Dorfman Theatre, sendo que todos os outros elementos podem ser reorganizados e substituídos. Esta flexibilidade formal possibilita a rápida transformação do espaço em diferentes tipologias de sala em função da representação teatral que se pretende. A Figura 83 apresenta algumas possibilidades de organização formal deste tipo de sala



Figura 82 – Interior do *Dorfman Theatre*, Londres  
 Fonte: Philip Vile, 2015.

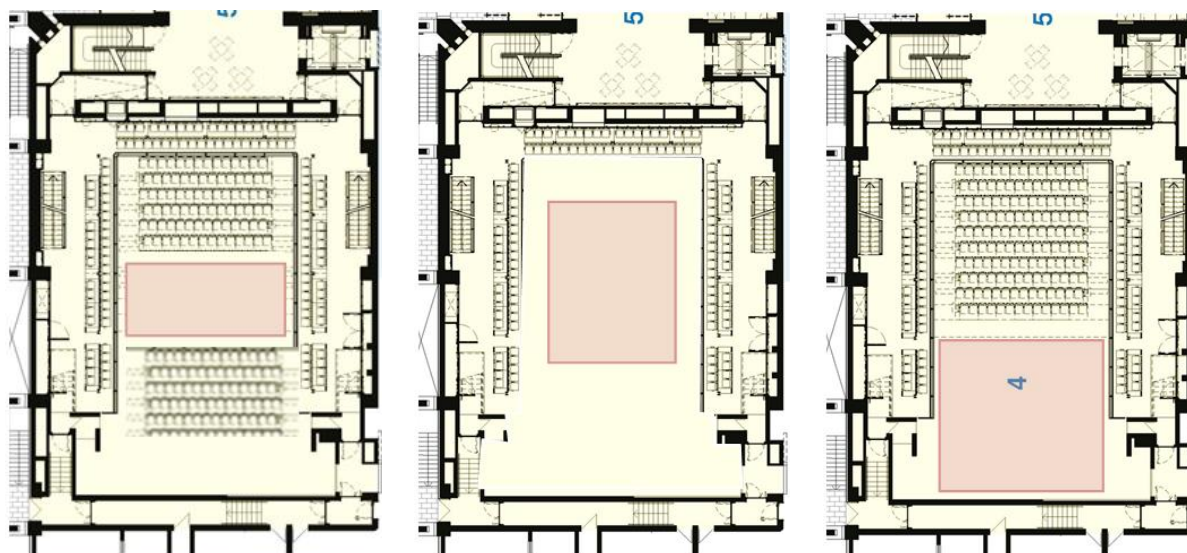


Figura 83 – Plantas esquemáticas da sala do *Dorfman Theatre*  
 Fonte: Do autor com base nas plantas de *Haworth Tompkin Architects*, 2017.

No séc. XX duas correntes eram institucionalizadas, a primeira defendida pelos os tradicionalistas, seguiam o modelo de palco à italiana eram resistentes à modernidade e à explosão tipológica que se aproximava, a segunda defendida pelos contemporâneos, viam no palco flexível a resposta a uma sociedade que procurava encaixar-se em todos os conceitos, ideologias e transformações de pensamento.

O paralelismo do teatro face à realidade moderna conduziu a uma intensa aproximação do público, o que por sua vez levou a uma variedade de apresentações teatrais em espaços públicos.

Estes acontecimentos influenciaram a construção e a evolução dos espaços teatrais integrados na essência dos lugares da cidade. A sociedade, atenta à globalização, atraiu o teatro para fora da caixa cénica, antecipando o regresso do teatro a diversos espaços com diferentes usos. A adaptação espacial e cénica passou a ser um desafio tanto interior como exterior. A *black box* assumiu-se como um desafio perante a adaptação espacial a diferentes encenações, à semelhança do que se verifica nos espaços exteriores, os quais apresentam novos desafios espaciais consoante o seu uso. Aquele aproximar com o público levou este teatro, caracterizado por ser facilmente acessível por toda a população, a identificar-se com a sociedade, procurando a sua identidade no popular, no imediato e no efémero. O teatro desenvolvido em espaços integrados nos lugares da cidade, assume-se como a transmissão de manifestações teatrais que abraçam representações experimentais, na procura da sua integração como símbolo urbano. Trata-se da essência do espaço teatral adaptado à forma como as pessoas vêm a cidade e o espaço urbano.

Antonin Artaud (1896 – 1948), defensor do teatro moderno, incentivou a realização de peças teatrais fora dos espaços teatrais convencionais, optando pela representação em ruas, fábricas e espaços comerciais. Acreditava que desta forma o público confrontar-se-ia com a sua própria subjectividade, com os seus sentimentos, num processo doloroso, denominando de Teatro da Crueldade. A teoria proposta pelo autor criticava a racionalidade do mundo, procurando um novo teatro capaz de questionar e fazer duvidar das certezas universais. O intuito era o de chocar, de ser violento, tal como os *happenings* e as manifestações de rua da época (Artaud, 2006; 1ª Ed.1938).

Muitas manifestações teatrais de rua ganharam novo impulso entre os anos de 1960 e 1970, com a diversidade de festivais de teatro que despoletavam nas cidades europeias, como Londres, Paris ou Berlim, na incessante procura de proximidade com o público. O aumento daquelas manifestações foi também motivado pelos artistas do teatro político que tiravam proveito das ruas da cidade como espaço de expressão social e de liberdade política, como forma de protesto ideológico a favor do distanciamento em relação ao edifício teatral por este estar directamente associado ao modelo de classes sociais. Por todo o mundo as manifestações teatrais ocorriam, entre outros espaços, nas ruas, em praças, pátios, conventos, palácios, ou mesmo hospitais, prisões e escolas, marcados por uma componente histórica de poder reivindicativo.

De reforçar que a cidade apresenta uma grande vantagem do ponto de vista criativo por ser assumidamente dinâmica, possuindo uma grande variedade de espaços para possíveis adaptações de encenações. Neste sentido alguns grupos teatrais acabaram por deslocar muitas das suas encenações para o exterior, para a rua, descobrindo os espaços na cidade que se identificavam com a acção



teatral a desenvolver. Estes grupos inovadores aproveitaram locais da cidade esquecidos pela tradição teatral e, de forma criativa, proporcionavam novas experiências ao espectador transeunte.

A par da explosão tipológica do edifício teatral e dos teatros flexíveis, muitos espaços teatrais na cidade foram sendo transformados e percepcionados de outra forma em diversos países. Nos Estados Unidos da América surgiu, a título de exemplo, o grupo teatral *Living Theatre*, fundado em 1947 pela actriz Judith Malina (1926 – 1015) e pelo pintor Julian Beck (1925 – 1985), e que contribuiu para a formação de outras companhias do género irreverente. O grupo apresentava espectáculos radicais nas ruas, casas e prisões, movidos por uma ideologia anarquista, e tinham como objectivo transformar a sociedade, propondo a unificação entre o teatro e a vida, funcionando como uma comunidade nómada. Estes espectáculos influenciaram outras companhias e festivais *off-Broadway* nos E.U.A., tais como a *Bread and Puppet*, fundada em 1963, diferenciada pelos seus fantoches gigantes que ocupavam campos e vales, e o *New York Shakespeare Festival*, actual *Public Theatre*, que exibiam obras de artistas e dramaturgos importantes em vários pontos da cidade<sup>82</sup>.



Figura 84 – Actuação de Peter Schumann, Glover

Fonte: The New England Journal of Aesthetic Research, 2008.



Figura 85 – Pintura de uma representação da companhia *Bread and Puppet*

Fonte: Annemie Curlin, 2002.

---

<sup>82</sup> Fundado por Joseph Papp (1921 – 1991) em 1954, o *New York Shakespeare Festival* exibia todos os Verões desde 1957 *performances* gratuitas no *Central Park* em Nova Iorque. De salientar a produção de *King John* em 1967 de William Shakespeare, onde a envolvência daquele parque se adequava perfeitamente ao cenário inicialmente proposto para peça.

Na Europa, influenciados por estes espaços teatrais, o grupo de teatro francês *Grand Magic Circus*, fundado em 1965 e gerido por Jérôme Savary (1942 – 2013), representou o regresso à cidade da forma popular do teatro francês, a *commedia dell'arte*, o *circus* ou o *vaudeville*. A companhia actuou nos mais variados espaços, desde bancos e hospitais a parques públicos e circos, com *performances* de improvisação, acrobacias, e com complexo trabalho de figurinos e efeitos visuais. Ainda em França, surgiu outro grupo assumidamente contra as instituições teatrais convencionais, o Théâtre Du Soleil, criado em 1960 por Ariane Mnouchkine (1939 –) e sediado numa antiga fábrica de munições da capital. A companhia destacou-se devido às suas actuações de temática circense, contacto físico e improviso. O seu trabalho de fusão apresentou-se com uma grande variedade de formas de arte, tanto ocidentais e não-ocidentais, incluindo música, dança e marionetas. Sem hierarquias sociais, comunicava e misturava-se activamente com as suas audiências nos mais variados locais de espectáculo. Ganhou grande notoriedade a partir do ano de 1967 com a peça de Arnold Wesker (1932 – 2016) intitulada *The Kitchen*, apresentada numa fábrica.



Figura 86 – Companhia *Grand Magic Circus* em *Good Bye Mr. Freud*, Paris  
Fonte: Gery Gerard, 1974.

Ainda na Europa, concretamente na Polónia, a companhia experimental de Jerzy Grotowski (1933 – 1999), um teatro laboratório criado em 1965, revolucionou o teatro com conceitos e princípios de grande relevância no âmbito do espaço teatral. Grotowski desenhou o conceito de teatro moderno na mesma direcção que Peter Brook, isto é, na projecção de um teatro “pobre” despojado de trabalhos de cena e maquinaria técnica de espectáculo, adoptando uma grande sala vazia que se transformava a cada produção teatral. Grotowski utilizava o actor para expor cruamente o verdadeiro *eu*, com uma fragilidade que emocionava e relacionava o actor com a audiência por identificação directa do espectador com os sentimentos vivenciados pelo actor. Para Grotowski o



actor devia deixar-se consumir pela personagem, expondo-se, não havendo espaço nem permissão para qualquer maquilhagem ou troca de roupa para indicação de mudança de personagem ou acto. Deste modo não se quebrava o apelo relacional por parte da audiência. “(...) o actor não hesita em mostrar-se tal qual é, pois sabe que o segredo da personagem exige de si uma abertura total, revelando os seus próprios segredos. Assim, o acto de representar é um acto de sacrifício, um acto de sacrificar o que a maior parte das pessoas prefere esconder – este sacrifício é a sua dádiva ao espectador. Aqui, a relação entre o actor e o público é semelhante à relação entre o sacerdote e o crente” (Brook, 2008; 1ª Ed.1968, p. 85)<sup>83</sup>.

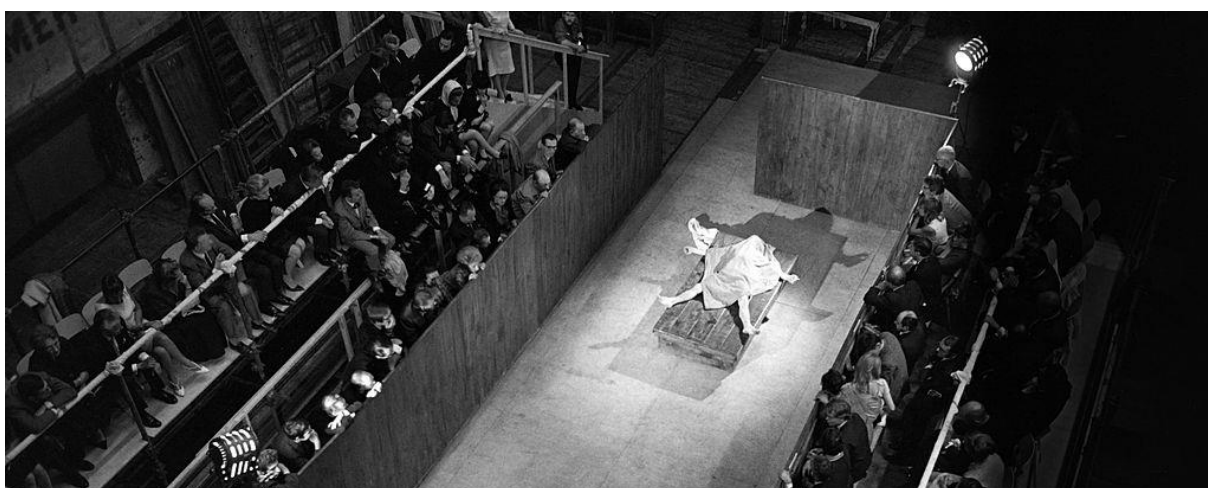


Figura 87 – Representação da peça *The Constant Prince*<sup>84</sup>, Paris  
Fonte: AFP, 1966.

Conforme referido anteriormente, a explosão tipológica do teatro do séc. XX teve o seu início nas ideologias e manifestos modernistas de vários autores e artistas que reivindicavam um espaço teatral perfeitamente adaptado às suas representações. Aquando da exploração do espaço teatral, assistiu-se progressivamente à adaptação do edifício teatral a cada interpretação, o que gerou uma grande variedade de palcos, bem como à readopção de espaços urbanos. A cidade ocidental do séc. XX recebeu assim numerosas manifestações teatrais de diversas companhias que surgiram com o intuito de romper com as ideias tradicionalistas e convencionais sobre o teatro e a arte teatral.

---

<sup>83</sup> No ano de 1985, Peter Brook apresentou uma produção no âmbito do *Avignon Festival*, que decorreu numa pedreira abandonada, baseada na adaptação de Jean Claude Carrière (1931 –), um clássico épico indiano, *Mahabharata*. Este foi um espectáculo marcado por um numeroso elenco de actores, dos quais Ryszard Cieslack (1937 – 1990), o actor principal, fazia parte da companhia Grotowski.

<sup>84</sup> Pelo dramaturgo espanhol do séc. XVII, Calderón De La Barca, com cenário e direcção do director Jerzy Grotowski e adaptação de Juliusz Slowacki (1809 – 1849), em 22 de Junho de 1966, no palco de Paris l'Odeon.

Destas manifestações resultaram premissas essenciais à composição do edifício teatral do séc. XX. A arquitectura e o urbanismo assumem assim maior significância na procura do lugar teatral por representarem valores históricos e culturais essenciais às representações teatrais.

### **3.3. LINA BO BARDI E O TEATRO OFICINA**

A procura de novas soluções para o espaço teatral do séc. XX encontrava-se no centro de uma diversidade tipológica de experiências de edifícios teatrais, sendo influenciada pela proximidade com todos os palcos e cenários teatrais que o espaço urbano oferecia. A explosão do edifício teatral para a cidade, local de entretenimento social.

Os projectos de teatros da arquitecta Lina Bo Bardi (1914 – 1992), nas suas construções novas, ou em reabilitações de instalações antigas, revelam sempre uma preocupação face ao contexto do edifício e sua integração com o lugar social e urbano. A memória do lugar simbólico fica salvaguardada nos projectos de Bo Bardi, com todo o respeito pela arquitectura tradicional, de tratamento ético. Bo Bardi integra um tratamento ético no seu género de arquitectura com o objectivo de alcançar o bem-estar comum, atendendo sempre aos desejos da comunidade que se desloca ao teatro. Este conceito de arquitectura ética desenha um novo paradigma do edifício teatral, o qual não se alimenta exclusivamente da construção ou dos desejos excêntricos de edifícios megalómanos, integrando por sua vez as necessidades das pessoas, enquanto seres humanos, onde a arquitectura é construída para o indivíduo, à escala do Homem. O respeito da arquitecta pela memória dos lugares e pela sua essência vai ao encontro do conceito de espírito do lugar, abordado por Norbert-Schulz (1980) na sua fenomenologia do espaço, integrando-o e adaptando-o numa abordagem teórica do restauro de edifícios, respeitando as tradições populares e o equilíbrio das vanguardas surrealistas.

Bo Bardi reúne diversos conceitos que fazem transportar a sua arquitectura para uma realidade intemporal, interligando o edifício teatral, que explora a diversidade tipológica, e o teatro, que se aproveita de espaços exteriores. “O que vemos aqui é um espaço livre e despido como uma Praça. (...) É preciso aproveitar todos os espaços livres de uma Cidade, encontrando também, junto ao respeito rigoroso pelo Passado, o moderno Teatro da Liberdade” (Ferraz, 1993, p. 311). A arquitecta compõe a implantação dos edifícios de forma adaptada, como se o edifício sempre tivesse pertencido àquele espaço e lugar, como se nada mais pudesse fazer sentido naquele lugar.

A forte relação entre a arquitecta e o tempo histórico reflecte-se na projecção do teatro moderno, um teatro que destaca o lugar de acção e questiona o palco, as paredes e o tecto, mas



necessária a demolição de todas as paredes internas, tendo sido substituídas por paredes altas de maior resistência em tijolo e betão, suportadas por estruturas metálicas. O vão central de configuração longitudinal de grandes dimensões, apresenta-se com cinquenta metros de comprimento e nove metros de largura, ao estilo de uma nave característica das igrejas, com uma faixa de placas de madeira assentes no chão de terra por onde se circula e se percorre o teatro de um extremo ao outro. Esta característica cria a ideia de um caminho em passeadeira que se destaca no sentido de uma rua.

A proposta arquitectónica incita o espectador a percorrer o espaço do teatro durante o espectáculo, conferindo liberdade de escolha ao espectador na utilização do recinto, levando-o a perceber o espaço de um ponto de vista pouco tradicional. Sensivelmente ao centro da rua, que corresponde ao palco do teatro, existe uma parede envidraçada aberta para o exterior, perfeitamente enquadrada, voltada para um viaduto e que permite a interacção com o espaço urbano envolvente integrando-o como elemento constituinte do teatro e “(...) provocando no espectador a capacidade de estar fora do espaço teatral, ainda que permanecendo dentro dele. Portanto, o espaço do oficina se opõe ao espaço dramático tradicional, caracteristicamente metafórico. A arquitecta induz o espectador a interagir com a realidade urbana e com a cena por meio da parede envidraçada. A pele cristalina permite que a cidade penetre no teatro, aproximando-o do espaço do quotidiano” (Lima & Monteiro, 2012, p. 61).

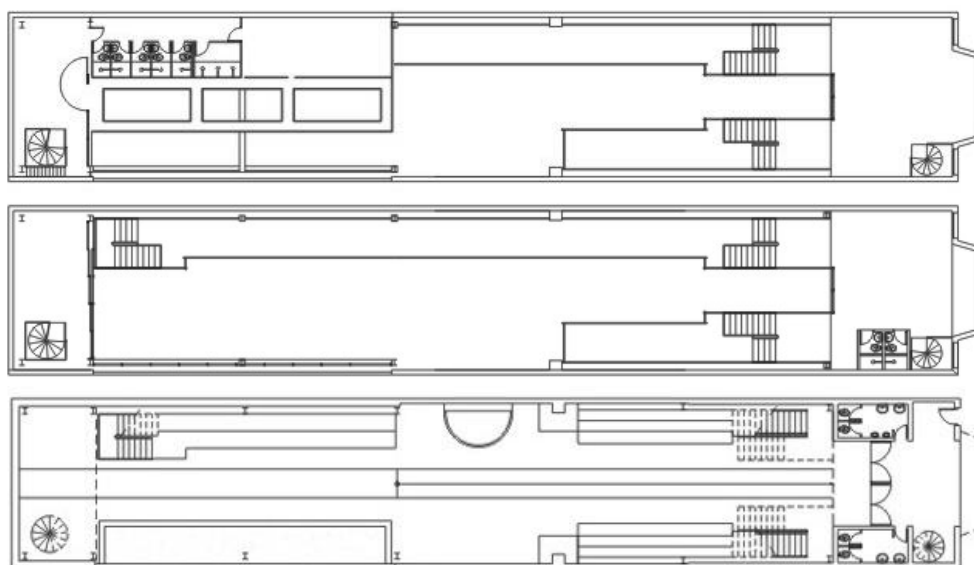


Figura 89 – Plantas do Teatro Oficina de Lina Bo Bardi  
Fonte: Lina Bo Bardi e Edson Elito, 1991.

A presença de elementos naturais é uma constante no projecto do Teatro Oficina. Com o intuito de proporcionar sensações de bem-estar e de relação natural com o espaço integra, por exemplo uma pequena cascata que cai sobre um espelho de água, num ambiente rodeado de vegetação tropical. Este é um espaço ecológico ventilado, com muita luz, e que prima pelo proveito das energias renováveis. Esta realidade coabita com todos os elementos teatrais, tais como os camarins e a zona de caracterização de personagens visível e acessível pelo espectador, bem como com as estruturas cénicas e técnicas integradas no espaço de mezanino do teatro que se apresenta sem revestimentos ou acabamentos. A zona de plateia desenvolve-se no comprimento do teatro com galerias laterais acessíveis por escadas, suportadas por estruturas tubulares de andaimes, possibilitando uma relação de proximidade com os actores.

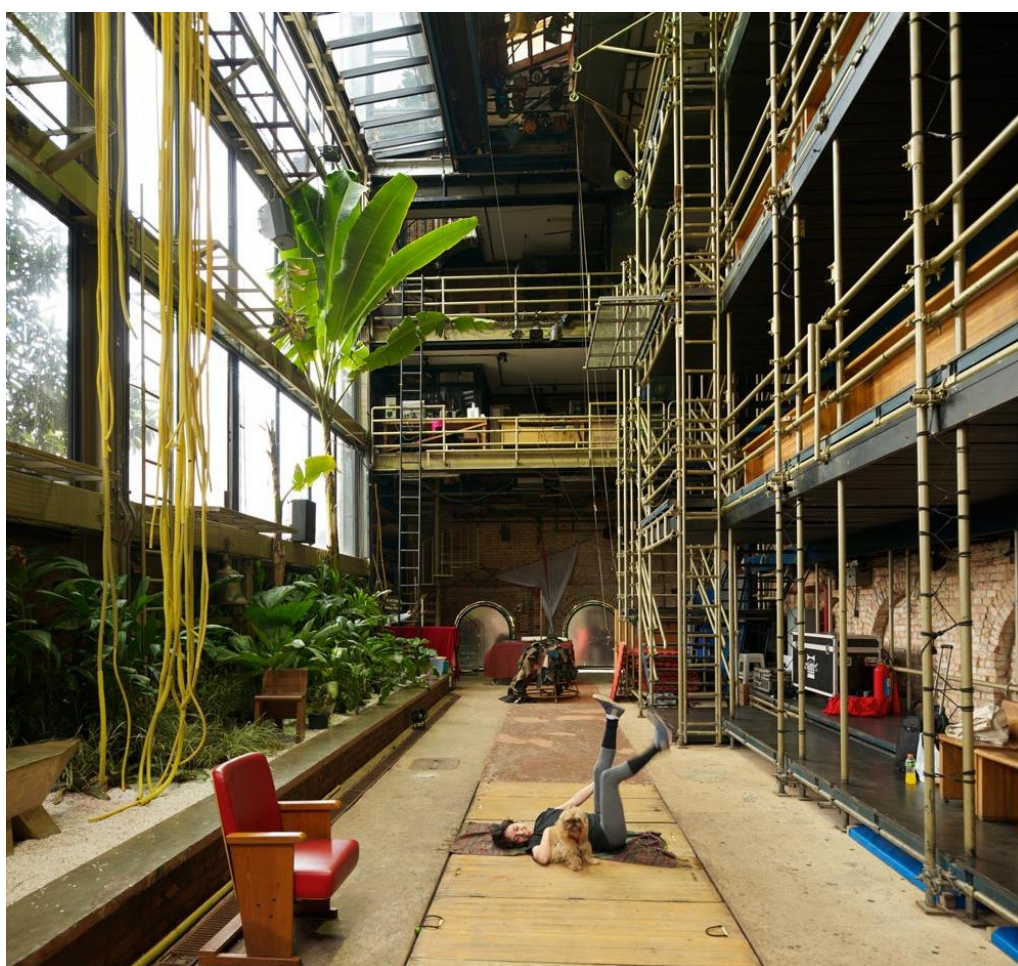


Figura 90 – Fotografia do interior do Teatro Oficina, São Paulo  
Fonte: Iñigo Bujedo Aguirre, 2012.

O Teatro Oficina é um marco no estudo do desenvolvimento do edifício teatral, tanto no âmbito dos espaços urbanos transformados em teatros, como na arquitectura transformada em



cena. A sua forma longitudinal anteriormente descrita não se assume somente como uma expressão projectual, incluindo intencionalmente o enquadramento do espaço urbano, numa arquitectura reveladora de um extenso trabalho do espaço numa atitude cenográfica e poética. Pode daqui retirar-se que este teatro é um espaço de entretenimento que se debruça sobre todos os conceitos de modernidade e extrapola os limites sociais e formais do edifício. Bo Bardi reinterpretou os conceitos brechtianos, expondo ao público os recursos técnicos do espaço, com o propósito de o público participar e fazer parte da vida real encenada, criando espaços de acção e não de mera representação.

### **3.4. A CIDADE ESPECTÁCULO**

A cidade sofreu diversas alterações morfológicas ao longo dos tempos, sendo que o urbanismo se desenvolveu a par da arquitectura e a sua direcção acompanhou a realidade social de cada época. A cidade tornou-se no lócus da reprodução social, o desenho urbano anunciou a sua mundialidade num período trans-histórico, e a sua arquitectura reflectiu a espectacularidade capitalista (Lefebvre, 1971).

A imagem de uma sociedade colectiva onde todos contribuem para a construção da mesma, era uma imagem vendida no início do séc. XIX que reflectia ainda a procura de alguns conceitos de cidadania. A sua consolidação iniciou-se com o embelezamento arquitectónico e urbanístico das cidades, onde o cidadão gradualmente se ia integrado e familiarizando com a nova linguagem urbana. Obrigado a decifrar um número incalculável de sinais e códigos, num cenário repleto de imagens e cores, para se integrar e unificar neste conceito de unidade colectiva, que contribuía para o símbolo identitário da cidade.

A preocupação com a imagem da cidade surgiu no período Barroco com a exuberância de monumentos imponentes, em que o teatro era apresentado como uma imagem de progresso da própria cidade. Exemplo disso é o modelo de Paris de Haussmann, o qual interpreta a cidade como um sistema, composto por uma série de reabilitações, vias, avenidas, ruas, praças, passeios, parques, hotéis e teatros, entre outros, que transformou a paisagem e imagem urbana de Paris numa obra de arte (Boyer, 1996).

Paris, a cidade conhecida pela cultura do *boulevard*, desenhou a identidade do novo actor urbano que aprendeu a morar nela, o *flaneur* de Baudelaire (1821 – 1867) (2004), uma personagem caracterizadora da alienação da cidade e do capitalismo, usada como observador urbano por Walter Benjamin (1892 – 1940) (1984). Esta personagem assumia-se como uma figura sempre atenta às

novidades, tendências e modas, às lojas, às construções e às atrações, constituindo-se como um observador do espectáculo urbano, leitor da cidade e dos seus habitantes. O *flâneur* encarava a cidade como um espaço que devia ser lido sem qualquer interpretação, mas como objecto de investigação, e sem a pretensão de explicar, mas com a intenção de demonstrar. A personagem vagueava pela cidade, fascinada pelo prazer de se encontrar no movimento de uma multidão, no desligar da esfera privada e individual, na procura de se identificar com a complexa e labiríntica sociedade e com os novos laços sociais. Esta realidade expandiu-se por toda a Europa como uma nova modernidade, a identidade pessoal tornou-se fluida, multiforme e fortemente influenciada pela vida quotidiana.

M. Christine Boyer (1939 –) (1996) definiu a cidade do séc. XX como um conjunto visual anárquico, na sua convenção estética de cidade como panorama. Para a autora representava uma cidade de betão, onde as perspectivas desenhavam ordenadamente o espaço urbano, uma série de cenas em movimento que apressavam a informação. A conquista do mundo através da tecnologia moderna, com materialidades que rompiam o tradicional, desenhou a cidade contemporânea com ruas rectas cheias de luz, carros e pessoas.

A Europa da primeira metade do séc. XX pode ser caracterizada como um período onde a Era Moderna se encontrava em pleno desenvolvimento. Foi também um período conturbado, marcado por grandes tragédias e mudanças que determinaram a configuração política. Com a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), ficou um rasto de destruição e insatisfação que culminou em regimes totalitários e, posteriormente na Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945). Contudo, o teatro resistiu, tendo-se inspirado na realidade em seu redor. O diversificado material artístico produzido por companhias profissionais e amadoras de teatro de então teve uma forte influência nas ideologias e vanguardas do séc. XX. Algumas destas companhias experienciaram novas teorias, como o simbolismo e o expressionismo, tendo ditado outros movimentos artísticos como o cubismo, o dadaísmo, o futurismo e surrealismo.

Na segunda metade do séc. XX, a maioria dos directores teatrais, influenciada pelo domínio do espaço e tempo na acção teatral, passou a explorar novos espaços, até então considerados como não convencionais. O teatro começou assim a ter lugar nas ruas, nas praças, em avenidas e parques, mas também armazéns, fábricas, edifícios devolutos e edifícios privados, entre outros, explorando as potencialidades cénicas e teatrais de lugares não tradicionais. As áreas urbanas transformaram-se em palcos na cidade, facilitando o acesso a todos e potencializando inclusivamente alguns espaços esquecidos. Esta necessidade de vivência da rua e dos espaços públicos surgiu após o término da Segunda Guerra Mundial, em linha com o desejo de se utilizar os espaços ao ar livre por parte dos

habitantes da cidade, e de reabilitar zonas urbanas abandonadas ou destruídas, tirando proveito dos lugares comuns, reavendo a vida e vivência urbana.

O espaço público passou a ser tratado com especial atenção e trabalhado juntamente com arquitectos e urbanistas, exercendo um papel de sociabilização, mas também de comunicação, através de manifestações políticas, de procissões, de desfiles e de um variado leque de actividades artísticas, que compunham o cenário urbano da época. O *happening*<sup>85</sup>, um movimento artístico que apareceu em 1950 integrado no tecido social, dinamizava a cidade e as ruas, transformando-as em galerias de arte, dando vida aos espaços vazios ou abandonados como lojas e armazéns. O constante interesse neste tipo de representações em espaços não edificadas, conduziu à organização de diversos festivais de teatro em várias cidades europeias, o que estimulou novos e renovados interesses pela música, dança, circo e outros espectáculo cénicos, a par das apelativas imagens que o cinema e a televisão vendiam. A exaltação deste período artístico levou à procura da reunião das mais variadas formas de expressão artística num único edifício de centro das artes. O *South Bank Complex* em Londres, inaugurado aquando *The Festival of Britain* em 1951, e o *Lincoln Center* em New York, fundado em 1955 e construído durante o plano de reurbanização a cargo do engenheiro Robert Moses (1888 – 1981), são dois exemplos da implementação e expansão do território artístico dentro dos limites da cidade, marcado pela implantação de um edifício monumento dedicado às artes.

O novo urbanismo integrou a cidade com toda a sua beleza, contemporaneidade, montagens e efeitos especiais, onde tudo fazia parte de um espectáculo, a cidade do espectáculo. No entanto, a cidade do séc. XX não funcionou apenas como palco de manifestações de entretenimento, foi também palco dos *artistas* do teatro político, que assumiam a rua como um centro de liberdade política e um meio para alcançar a população e os seus pensamentos e ideologias. Erwin Piscator (1893-1966) (1972), produtor de teatro intervencionista, defendia que a acção teatral não deveria limitar-se a ser espelho de uma época, devendo preocupar-se com a sua modificação, tornando-se assim um meio de consciencialização política, voltada para os problemas e interesses do povo. O teatro de temática política acabou por se difundir por vários países, como França e mesmo os Estados Unidos da América, reivindicando a cidade como cenografia para as suas representações.

---

<sup>85</sup> O *happening* surge como uma forma de expressão de arte influenciado pelas correntes do dadaísmo e do futurismo e pelo Teatro do Absurdo, o qual combinava *performances* teatrais, dança, canto, poesia e artes plásticas, recusando convenções artísticas. Este tipo de *performance* artística não era repetível, sendo que a ideologia do *happening* era baseada na improvisação e participação da audiência, não tendo uma estrutura fixa que pudesse ser reproduzida. Allan Kaprow (1927 – 2006) foi um dos principais precursores do movimento em 1950.

Estes *artistas* políticos pertenciam na sua maioria ao movimento expressionista, que nascia em oposição ao movimento naturalista. No plano estético e expressivo defendiam liberdade de expressão humana, lutando contra a guerra e opressão capitalista.

De referir que o teatro político não se limitava apenas a representar acontecimentos políticos, analisando também conexões sociais e económicas e transportando-as para uma história teatral. Christian Dupavillon<sup>86</sup> defendia a ideia que de os arquitectos e urbanistas deveriam encarar o teatro à semelhança de uma cidade, devendo identificá-lo como um espaço em constante mutação e evolução, trabalhando sobre a cidade de forma a gerar espaços de lazer e de espectáculo, promovendo o convívio humano no espaço urbano. Dupavillon, adepto do teatro livre e reivindicativo explicitou claramente que duvidava da hierarquia que distinguia um teatro oficial de um teatro marginal, pois no seu entender, numa sociedade ideal, as encenações marginais deveriam ser consideradas desde logo oficiais. Todas as representações e encenações de rua fortaleceram e a caracterizaram a imagem da cidade, criando relações e imprimindo na paisagem urbana, a sua memória. A memória que possuímos da cidade segundo Boyer (1996) é fortemente cénica e teatral, pois a memória humana tem a capacidade de compor imagens visuais de espaços antigos da cidade, incluindo o pormenor de algumas características que mais nos estimulam ao nível pessoal.

A viagem que a memória nos proporciona aos lugares que já não existem ou que foram modificados, é inseparável da experiência pessoal de cada espectador e da forma como cada um os percepcionou. Essa experiência pessoal e individual que caracteriza a forma como vemos os espaços, perdeu-se gradualmente na vida moderna. No séc. XVIII o homem libertou-se de todos os laços históricos da religião, da moral, da economia e viu-se obrigado, na era moderna, a tentar preservar a sua autonomia e individualidade, tentando contrariar uma postura *blasé*<sup>87</sup> perante a velocidade das metrópoles. A grande quantidade de informação que o indivíduo se vê obrigado a absorver numa metrópole em desenvolvimento tecnológico é uma das características da cidade contemporânea<sup>88</sup>, onde a tela do cinema e da televisão transformou a comunicação por todo o mundo. George Simmel

---

<sup>86</sup> Christian Dupavillon foi um influente arquitecto francês do séc. XX no âmbito da arquitectura teatral. Director do Património no Ministério da Cultura, escreveu diversos livros associados ao tema.

<sup>87</sup> Atitude, referenciada pelo sociólogo alemão George Simmel (1976), que o ser humano tem perante a grande quantidade de novos signos e situações, enquanto morador da metrópole. Uma atitude distanciada que segue um comportamento de indiferença na distinção entre as coisas, sofrendo uma espécie de anestesia. Simmel descreve o indivíduo *blasé* como sendo incapaz de reagir a novos estímulos com as energias adequadas.

<sup>88</sup> O termo contemporâneo está directamente associado à terceira convenção estética de Christine Boyer (1996) do final do séc. XX do pós-modernismo, em que a linguagem tecnológica assume o espaço da cidade. A pós-modernidade seria, assim, uma forma de continuidade da modernidade.

(1858-1918) (1976) referiu que um dos problemas mais profundos da modernidade é a afirmação do indivíduo na sua esfera privada face à existência esmagadora das necessidades sociais. Por outras palavras, o indivíduo não conhece a sua verdadeira identidade, não conseguindo por isso sobrepor-se às vontades alheias e directrizes da sociedade.

O progresso na tecnologia dos transportes e das comunicações provocou consequências na organização económica e social das cidades. Por sua vez, os processos de internacionalização e de globalização provocaram um forte impacto nos modos de produção e apropriação do território, nas estruturas das cidades e nas suas mútuas relações. O aumento da mobilidade e da diversidade, associado à desintegração da estrutura social, provocou a fragmentação da organização urbana. Esta fragmentação da cidade pós-moderna foi caracterizada por Teresa Salgueiro (1948 –) (1998), que a descreve como momentos de não relação dos tecidos que a cercam e que, por sua vez constituem rupturas bruscas na linguagem contínua da paisagem urbana<sup>89</sup>, como é o caso das construções pontuais de centros comerciais ou elementos formalmente descontextualizados. A continuidade da cidade foi quebrada e a leitura de centro-periferia ou *cidade-hinterland* deixou de existir, pois o encadeamento com a periferia foi posto em causa pela multiplicação das centralidades interligadas por redes viárias sem ponderação das distâncias praticadas. O centro perdeu a especificidade regional, acolhendo áreas funcionais com posições desajustadas e sem ligações hierárquicas, com tendência para uma estrutura policêntrica e reticulada.

O modelo representativo deste novo urbanismo apresenta a imagem de uma cidade fora de escala, com dimensões de exaltação do modelo arquitectónico de torres de vidro e blocos de cimento e aço, com um padrão aleatório sem haver um ponto de diálogo entre o novo e o velho. “Enquanto os modernistas vêem o espaço como algo a ser moldado para propósitos sociais e, portanto, sempre subserviente à construção de um projecto social, os pós-modernistas o vêem como uma coisa independente e autónoma a ser moldada segundo objectivos e princípios estéticos que não tem necessariamente nenhuma relação com algum objectivo social, abrangente, salvo, talvez, a consecução da intemporalidade da beleza desinteressada” (Harvey, 1992, p. 69). Esta falta de diálogo e conflito entre os espaços da cidade acentuou-se com a globalização do capitalismo desigual, onde os empreendedores investiram na reestruturação de centros urbanos antigos e degradados das

---

<sup>89</sup> De acordo com Gordon Cullen (1914 – 1994) (2015) a paisagem urbana é a arte de tornar visualmente organizado e coerente o emaranhado de edifícios, ruas e espaços que constituem o ambiente urbano. Este conceito de paisagem, foi elaborado por volta do ano de 1960 e exerceu uma forte influência em arquitectos e urbanistas, pois possibilitou análises dinâmicas da paisagem a partir de premissas estéticas.



cidades, conforme planos internacionais bem-sucedidos, com o intuito de promover cidades globalmente uniformizadas.

Este conceito de carácter igualitário procura encontrar um lugar na economia globalizada, desconsiderando totalmente os aspectos regionais, sociais e culturais, um conceito conhecido por gentrificação. Conjuntura que tem como incidência os bairros antigos com qualidade ambiental e patrimonial, onde são renovados através de um afluxo de capital privado e onde os grupos sociais existentes partilham o mesmo espaço com compradores de estratos sociais mais privilegiados. Os demais processos de gentrificação são fomentados pela *venda* da imagem da cidade, promovida em roteiros internacionais, procurando simultaneamente reinventar a cidade, recuperando novos espaços urbanos com carácter cenográfico. Estes projectos constroem-se muitas vezes com o propósito de ludibriar ou omitir zonas da cidade de maior pobreza, não resolvendo os enlaces ou problemas urbanos, nem melhorando a qualidade de vida de quem a habita, acabando por criar uma falsa concretização de relações sociais e interpessoais. O espaço urbano ganha deste modo, fortes contornos de mercadoria, onde a remodelação do espaço é manipulada para a reprodução de imagens adequadas à valorização do solo, em detrimento da requalificação de infra-estruturas e especificidades locais com a premissa de encontro ambiental, histórico e cultural (Harvey, 1992). A cidade transformou-se num instrumento competitivo de *marketing* mundial, formado por arquitecturas de espectáculo, encenado por lugares públicos cuidadosamente trabalhados para servirem de palcos à teatralização da vida pública, e que tende a ser igual por todo o mundo. A cidade contemporânea tornou-se num modelo representacional da transformação radical de pensamentos e comportamentos, pelo que a sua direcção seguiu o sentido da dramatização de uma cidade espectáculo. Uma cidade superficial, onde a paisagem urbana se confunde com *outdoors*, onde o mundo se converte num cenário, e os indivíduos em personagens, onde a cidade é cinema e tudo é imagem. Do mesmo modo que este retrato da cidade contemporânea se alia aos jogos de imagem, a lógica do consumismo alia-se à vida de lazer impulsionada pelo capitalismo (Peixoto, 1996).

À semelhança do exposto para a cidade, o teatro percorreu um caminho idêntico após a publicação do manifesto futurista de Filippo Marinetti (1876 – 1944) do ano de 1900 e das primeiras demandas de modernidade de diversos dramaturgos modernistas. Estes dramaturgos defendiam uma divisão dramática própria que reflectia o mundo fragmentado e desencantado, aguardando a chegada da pós-modernidade, vazia de valores líricos e poéticos. O espectador procurava demonstrações lúdicas e atracções exuberantes em edifícios teatrais que fizessem jus à magnificência das demonstrações, o que conduziu a uma arquitectura de espectáculo preparada

para encenar lugares públicos. Pode daqui retirar-se que esta tipologia de arquitectura representava uma teatralização da vida pública, uma vez que estes espaços quotidianos eram a base da análise dos indivíduos e das suas relações sociais (Goffman, 1971).

O desenvolvimento das estruturas arquitectónicas assumidamente modernas acabou por se internacionalizar e por objectivar a arquitectura teatral, como que se de um modelo se tratasse, sendo agraciado pela sua espectacularidade enquanto projecto de autor, e não pela correlação entre as componentes dos espaços teatral, urbano e social. O edifício teatral é então valorizado como monumento de ostentação política e social, assumindo-se como um edifício meramente cenográfico, transformando lugares da cidade em não lugares<sup>90</sup>. Estes edifícios descontextualizados e desenraizados da paisagem urbana, vazios de conteúdo, ausentes da memória e história da cidade, são o que Jean Baudrillard (1929 – 2007) (1991) designa de simulacros.

Adoptando o conceito, estes simulacros sem referência, geram não só parcelas fragmentadas no espaço da cidade, como não estão conectados numa linguagem de cidade como um todo, operando como elementos individuais. Esta realidade é agravada com o desmesuramento de teatralidade nos centros históricos, quando são demolidas construções de valor histórico e patrimonial, e então reconstruídas sobre numa falsa sensação de ambiente antigo e de valor histórico, corrompendo a memória da cidade.

Agregado à cidade, existe em cada indivíduo a memória de um lugar, a história de um lugar. Narrativas do passado que são reproduzidas apenas no espírito de quem as viveu, ou descritas em textos e imagens que chegam até nós, isto é, existe uma memória colectiva dos lugares. Por vezes as intervenções urbanísticas realizadas em zonas históricas não são fiéis às construções antigas, mas sim um modelo simbólico de uma falsa história descaracterizada de referências identitárias, assistindo-se à sobreposição das antigas sociabilidades dos residentes e usuários por representações artificiais de novas sociabilidades, dificultando a coesão social e o reconhecimento individual. Neste sentido, os centros históricos das cidades são locais em conflito devido a estas sobreposições de sociabilidades, visto que o centro se assume como a origem da cidade, caracterizado por memórias, traços de história, vivências urbanas e práticas tradicionais. Nem a relação que o usuário estabelecia com o espaço, nem a memória e significado das imagens que representavam os habitantes desse lugar são preservados. Esta realidade não incita o espírito de *flaneur* na cidade, mas antes uma atitude *blasé* (Cullen, 2015; 1ª Ed. 1961).

---

<sup>90</sup> Conceito desenvolvido por Marc Augé (1935 –) (2012) que refere que os espaços da cidade do séc. XX carecem de identidade, de história e de relações, devido aos excessos que nos rodeiam e que vivemos, como acontecimentos, experiências e informação, e que formam alterações nas áreas urbanas gerando não-lugares.

Henri Lefebvre (1901 – 1991) (1999) refere que o espaço urbano é uma forma social que se afirma, e que a cidade se concretiza na projecção dessa sociedade sobre um determinado local. Esta projecção da sociedade enquadra-se actualmente num período de globalização, da geração da comunicação, do movimento e da migração, onde a arte ultrapassa o tempo e o espaço, anulando distâncias físicas e culturais. É um período onde a velocidade ultrapassa a esfera privada e a dispersa universalmente, uma alteração ao padrão comum de espaço privado que remonta por definição à Grécia antiga. A praça pública pertencia ao domínio público como um lugar de diálogo e de discussão, enquanto que os assuntos de domínio privado não tinham lugar nas discussões públicas. Esta realidade foi-se, no entanto, confundindo na actualidade, desvanecendo-se o espaço privado de cada indivíduo, tornando-se público e acessível a todos. Pode entender-se este conceito de contemporaneidade como o período que sucede o pós-modernismo, denominado por Nicolas Bourriaud (1965 –) (2009) de alter-modernismo<sup>91</sup>. Um conceito ainda em desenvolvimento que faz uso de um prefixo que evoca multiplicidade, um olhar para o outro, respondendo aos desafios de uma cultura globalizada contemporânea do séc. XXI e que dá, de certo modo, resposta a um conceito político de alter-globalidade, isto é, altera a percepção que se tem e a produção que se realiza.

A globalização económica teve um papel importante na alteração mundial dos modos de vida, bem como na sua percepção, onde as culturas tendem a misturar-se e o real e o virtual são difíceis de distinguir. O *flâneur* que outrora vagueava pela cidade do séc. XIX, vagueia agora pela internet em busca de inspiração, do amor e da ciência, um nómada global que não procura o enraizamento, mas sim o movimento. Esta é uma realidade diferente da ideologia do pós-modernismo, uma vez que o multiculturalismo está actualmente a ser suplantado pela crioulização<sup>92</sup>. O artista radicante, segundo Bourriaud (2011), desenvolve as suas raízes à medida que se expande, que viaja e caminha. Sugere o nascimento de uma modernidade ainda mais veloz e genérica, permitindo que as obras artísticas se desloquem no tempo e época a partir de um estado de cultura universal. A humanidade vê nascer no final da primeira década do séc. XXI o conceito de que tudo chega a qualquer lado do mundo sem a necessidade de sair de casa.

---

<sup>91</sup> O conceito de alter-modernidade foi criado pelo curador e teórico francês Nicolas Bourriaud, aquando da Trienal da Tate de 2009, em Londres.

<sup>92</sup> Entende-se por crioulização a adopção de uma língua estrangeira por uma comunidade, criando um léxico e uma gramática mais ou menos distintos dos originais.

### 3.5. OS TEATROS DO SÉCULO XXI

A evolução da expressão da arte seguiu o sentido estético, na sequência de uma série de movimentações artísticas nas últimas décadas do séc. XX, como o cubismo, o surrealismo, o dadaísmo e o futurismo, da desmaterialização e libertação da arte. A quebra das formas ortodoxas e a aposta na interdisciplinaridade das artes, tais como o canto, a dança, o teatro, a mímica, o malabarismo e a *performance*, fortaleceram a relação de unidade da arte teatral. As *performances* de Wolf Vostell (1932 – 1998) desenvolveram-se na história dos movimentos vanguardistas como *happenings* de curta duração caracterizados pela espontaneidade e pelo improviso. Estas apresentações realizavam-se em locais fora do contexto, usando a cidade como cenário. Pioneiro no desenvolvimento europeu da arte performativa, transformava os espectadores em participantes do processo artístico, levando-os a desempenhar um papel mais criativo do que outrora na sociedade. O primeiro *happening* protagonizado por Wolf Vostell em Paris em 1958, intitulado *Das theater ist auf der strasse* em português “O teatro está na rua”, representava a fusão entre a arte e a vida, directamente relacionadas com o artista e o público, misturando a realidade e a acção improvável.

A arte performativa de Marina Abramovic (1946 –) tem também lugar na rutura das várias formas de arte e explora a relação entre a *performance* e a plateia, nomeadamente os limites do corpo e da mente, servindo-se de momentos inesperados. Salienta-se a *performance The Artist is Present* (2010) com a duração de setecentos e trinta e seis horas e trinta minutos de silêncio, onde Abramovic permaneceu sentada e imóvel no átrio do museu MoMa em Nova Iorque, enquanto os espectadores eram convidados a sentar-se diante dela mantendo o contacto visual. Esta foi uma performance conceptual com o intuito de imprimir em cada espectador uma experiência pessoal relacional.

A teatralidade da linguagem corporal ganhou também abrangência no movimento do próprio artista em palco, um corpo poético, sobrepondo-se à narrativa. Um teatro físico que se funde com a dança, idêntico ao teatro mímico e ao teatro das sombras (Lecoq, 2006; 1ª Ed. 1987). A fronteira entre o teatro e dança performativa deixou então de ter lugar, abrindo-se caminho para o género de teatro-dança, protagonizado por Pina Bausch (1940 – 2009). Um estilo de dança moderna que inter-relaciona as artes performativas sem necessidade de uma narrativa coerente e extensa, trabalhando com narrativas fragmentadas, com gestos quotidianos e com o sentido trágico ou cómico do espectáculo de representação interdisciplinar. Esta subjectividade, conduzida pelos herdeiros do Simbolismo e do Surrealismo, os criadores de um teatro cruzado pela utopia antropológica estruturalista, ofereceu no séc. XX alguns dos princípios do edifício teatral plural, desprendido de

tratados ou limites construtivos, como a adaptação da representação teatral no espaço urbano, em lugares imprevisíveis e o impacto relacional com o espectador à procura de uma reacção na acção.

No séc. XXI assiste-se à construção de monumentos urbanos megalómanos, que representam o poder político e a cidade evoluída repleta de espectáculos enquanto obras de arte, que abraçam a multiplicidade de funções sociais e culturais. Estes novos edifícios apresentam-se fora de escala e funcionam em género de auditório multiusos, capazes de acolher entre outros usos, palestras e concertos, bem como teatro e cinema, figurando o encontro da multiplicidade e interdisciplinaridade do teatro, adaptando-se a diferentes formas de palco. Nestes teatros-auditórios existem ainda comodidades e espaços diversos para outros usos e actividades, como áreas para os actores se vestirem e maquilharem, locais de armazenamento de material técnico e escritórios, bem como um ou mais auditórios com cadeiras confortáveis com inclinação adequada para uma melhor visualização do palco e espaços dedicados ao convívio informal dos espectadores antes e depois dos espectáculos. Do ponto de vista funcional, estes edifícios teatrais respondem às necessidades estruturais de um teatro, procurando encaixar-se no conceito global da cultura moderna, isto é, na identificação da sociedade actual. No entanto, não possuem identidade, funcionando como estruturas técnicas sem essência. Para Peter Brook, estes novos teatros alter-modernos são vazios de conteúdo e, embora estejam bem equipados e sejam muito cómodos, nada é tão irrelevante como a comodidade de um espaço teatral, pois “a questão mais importante não se prende com o edifício ser bom ou mau: um local bonito pode nunca provocar uma explosão de vida, enquanto um átrio qualquer pode revelar-se um excelente local para as pessoas se reunirem; é este o mistério do teatro. (...) no que respeita a teatros, o desenho do projecto não pode partir de uma base lógica. Não se trata de definir, de modo analítico, as exigências ou a melhor forma de as organizar – tipicamente isto dará origem a uma sala monótona, convencional e fria. A ciência de construir teatros nasce do estudo sobre aquilo que potencia as relações mais fortes entre as pessoas” (Brook, 2008; 1ª Ed.1968, pp. 93-94).

A tentativa de criar uma conexão humana e de transmitir a emoção que move cada um na confusão de informação que a vida contemporânea nos limita, abre caminho para retirar o teatro dos edifícios modernos sem identidade, levando-o para as ruas da cidade e ou outros edifícios que não os teatros convencionais. Estes espaços preexistentes, mutáveis e universais, passíveis de serem usados temporariamente, são denominados de *found spaces*. São espaços encontrados que não foram originalmente projectados para existir enquanto teatro, como é o exemplo das igrejas, parques, espaços rurais ou mesmo cafés. Um *found space* pode também ser um edifício cujo propósito original foi alterado para receber uma determinada produção teatral. Nos *found spaces* as zonas destinadas



aos atores e ao público não são claramente segmentadas, pelo que a proximidade entre o actor e o espectador torna a *performance* mais real e vivenciada, uma particularidade que agrada ao público contemporâneo. Estes espaços teatrais apresentam ainda uma vantagem do foro emocional, pois a *performance* é em si mesma uma experiência inesperada e que surpreende os espectadores, já que nunca se sabe o que irá ocorrer, causando uma reacção mais intensa em quem assiste. Neste sentido, é possível retirar maior partido dos *found spaces* quando incorporada a essência e história das preexistências com as mais recentes técnicas e tecnologias multimédia. De referir, que estes espaços existem como parte integrante da cidade, fazendo parte dela, e relacionam-se com a realidade em que se insere, marcadamente virtual e tecnológica, onde as experiências reais tendem a ser adulteradas pelas virtuais. A percepção falseada da realidade é modificada, sendo que tudo o que existe num instante, no momento seguinte já desapareceu. O espectador destes cenários tende a esvaziar-se diariamente das relações interpessoais, sendo submergido por um distanciamento humano. Esta realidade é igualmente promovida e alimentada pelo teatro-auditório, onde o observador passivo assiste à acção sentado na cadeira a uma distância significativa, capaz de separar a acção teatral da vida real.

A primeira década do séc. XXI tem vindo gradualmente a contrariar essa tendência de distanciamento e alienação, valorizando, por sua vez, a dimensão da experiência teatral. Um teatro que imprime no espectador impacto suficiente para a aquisição de uma experiência real e não virtual. O teatro imersivo vem, assim, preencher as lacunas do teatro comum e ganhar espaço na vida do espectador. Como pioneiros do teatro imersivo surgem os Punchdrunk, uma companhia de teatro originária do Reino Unido. O grupo tem vindo a realizar produções desde o ano 2000, alcançando o reconhecimento mundial após a peça *Sleep No More* de 2011, inspirada no clássico *Macbeth* de cerca de 1603 de William Shakespeare. Este tipo de teatro teve grande adesão por parte do público o qual é colocado no centro da acção, como parte da história, contribuindo para o desenvolvimento da própria produção. Nos anos que se seguiram surgiram diversas produções de teatro imersivo, inclusivamente em teatros tradicionais de proscaénio, como *The Mystery of Edwin Drood*, em 1985, que ganhou o *Tony Award-Winning* para o melhor musical, onde o público era desafiado a votar na personagem responsável pela morte da personagem principal com base em sete finais possíveis que apresentados durante a produção teatral. Salienta-se também a produção teatral de carácter imersivo *Leviathan* de 2014, uma adaptação de *Moby Dick* de 1851 de Herman Melville (1819 – 1891) em, em que a audiência fazia parte da tripulação do navio que perseguia a famosa baleia. Em Portugal, destaca-se a produção de *E Morreram Felizes para Sempre* de 2015, nomeada para melhor peça de teatro do mesmo ano, um enredo apresentado no Pavilhão 30, actualmente

abandonado, do Hospital Júlio de Matos, que mistura a lenda romântica D. Pedro e Inês de Castro com a revolução cirúrgica de Egas Moniz, a lobotomia. Numa produção de teatro imersivo o público desempenha sempre um certo papel, quer de testemunha, quer de um personagem real que é adicionado ao elenco da produção, não se assumindo somente como meros espectadores passivos. O público é incorporado na ambiência da história, ocupando um posicionamento frontal e directo com todas as personagens no seio da acção, sem o distanciamento provocado pelos palcos com prosaénio, podendo explorar o espaço da acção e o espaço cénico em seu redor, podendo optar por observar o que mais o estimula e interessa, sem restrições espaciais. A fronteira entre o artista e o público e, a *performance* e a vida real é muito ténue, pois o espectador é constantemente estimulado ao nível emocional, com sentimentos como o medo, a surpresa, a alegria ou a tristeza, ao mesmo tempo que é parte integrante da acção.

A reflexão sobre as artes já não se evidencia somente na determinação de uma relação de identificação ou de reconhecimento de uma identidade estética, mas parece produzir-se na própria complexidade da experiência contemporânea. Neste sentido, a relação da arte com a vida humana voltou a surgir gradualmente como elemento primordial dos programas modernistas, razão pela qual se assistiu à sobreposição do carácter meramente cultural e informativo do teatro, pela procura de uma experiência imediata e marcante, capaz de adicionar um acontecimento vivido num espectador que rapidamente assede a toda a informação que desejar de forma virtual. Curiosamente, foram os dispositivos tecnológicos, cada vez mais comuns nos processos artísticos, que libertaram os espaços desse gosto supostamente espontâneo e imediato do gosto estético (Shusterman, 1999).

A experiência estética do teatro actua na dimensão sensível e relacional que o espectador tem com a produção teatral. Grande parte das experiências teatrais produzem de forma dinâmica uma experiência estética nos seus espectadores. A experiência estética não provém de um significado fixo ou estável imposto ao espectador, mas sim de um decodificador activo, de significados plurais e maleáveis acoplados a estímulos estéticos. De certo modo, a *performance* do teatro imersivo tende a seguir as premissas da experiência estética, no sentido em que o indivíduo espectador-actor vai ao encontro da *performance* participando activamente nela, não observando apenas. Assim, a audiência do teatro imersivo não observa apenas a acção teatral. O seu *papel* é bem mais importante, sentido, pensando e interagindo, enquanto deambula pelo espaço, gerando ela própria uma dinâmica de conhecimento do espaço, usando-o e experienciando a vida teatralizada.

“Experiências estéticas no teatro imersivo tendem a promover introspecção, porque nas alturas incisivas da imersão e da participação não são objectos de arte que têm precedência tanto quanto as consequências afectivas da própria proximidade de um público em procurar, encontrar,

desenterrar, tocar, trocar, tropeçando e assim por diante, promovendo cada vez mais experiências peculiares, intensas ou profundas, que surgem do investimento de energia da audiência por andar, interagir, dançar e até correr – mais do que envolve os cenários sedentários de teatro tradicional” (Alston, 2016, p. 7).



Figura 91 – Dr. M em E Morreram Felizes para Sempre

Fonte: Arlindo Camacho, 2015.

O edifício teatral do séc. XXI assume a continuação da explosão tipológica do séc. XX, explorando outros espaços formais de palco teatral. Os espaços teatrais que se a seguir se apresentam figuram exemplos de modelos de teatros do séc. XXI, com o propósito de analisar a direcção e os princípios evolutivos que movem este tipo de teatro nos espaços urbanos.

Primeiramente são nomeados dois teatros móveis e desmontáveis que ocupam vários espaços na cidade e integram princípios ecológicos de reutilização de materiais de baixo custo. São teatros que se inserem em espaços urbanos centrais, interagindo numa grande proximidade com o público. Os espaços urbanos de eleição caracterizam-se por apresentarem grande impacto social e forte carácter histórico, que contrasta com a ligeireza da estrutura cénica que pousa sobre o espaço e que dinamiza a área envolvente naturalmente integrada. Seguidamente apresentam-se dois teatros de estrutura fixa e maciça, também implantados em locais de relevo no panorama da cidade. Apresentam-se como edifícios teatrais com plateia e palco comum de modelo frontal, delimitados por paredes cegas, embora com fortes relações com o exterior e suas envolventes. Ambos os teatros não se fecham sobre si, abrindo-se de forma assumida para os espaços exteriores numa tentativa de extensão do palco físico. Esta relação com o exterior tem como intuito o acesso ao espaço da cidade e à população que a habita, integrando-os na acção teatral.

Os dois últimos modelos teatrais que a seguir se apresentam são extremamente versáteis na sua estrutura física, perfeitamente adaptados aos espaços existentes. Este tipo de teatro

camaleónico, molda-se ao espaço e confere-lhe uma segunda função, a função teatral. Caracterizam-se por serem estruturas adaptadas com materiais reutilizáveis que permitem exercer outra função quando não decorre qualquer acção teatral. São edifícios que valorizam e tiram proveito do espaço existente e que transformam e geram novas dinâmicas em seu redor. Estes edifícios teatrais assumem diferentes papéis no espaço urbano da cidade, apresentando uma mobilidade e versatilidade capaz de gerar espaços teatrais, percorrendo praças, ruas, e outros locais da cidade. Este tipo de teatro interage directamente com o público, com o intuito de transmitir relacionalmente uma reacção ou aquisição de experiência pessoal. Apresenta ainda uma preocupação para com a escolha do lugar de acção, procurando o sentido de lugar teatral como uma exigência na adaptação da produção ao local.

### TINY TRAVELLING THEATRE

Na *Clerkenwell Design Week 2012*, em Londres, um pequeno teatro móvel rebocado por um automóvel Volkswagen Split Camper Van Screen, com chaminés feitas de recipientes metálicos utilizados no transporte de carvão, visitou diversos locais públicos onde acolheu sucessivas audiências. Desenhado pelo estúdio londrino *Aberrant Architecture*, o *Tiny Travelling Theatre* foi inspirado por relatos populares acerca de um residente local vendedor de carvão, Thomas Britton (1644 – 1714), que em 1678 construiu uma sala de concertos em miniatura por cima do seu armazém de carvão. O nome *Clerkenwell*<sup>93</sup>, local onde decorreu o evento com o mesmo nome, deriva da existência de um poço originário da Época Medieval, onde ainda se encontra visível uma zona de apresentação de Mistérios Bíblicos do séc. XVII. A estrutura exterior do teatro móvel era de cor vermelha e continha chaminés no seu topo, conforme referido, que funcionavam como clarabóias, em alusão às pás usadas no seu transporte do carvão, e um funil lateral que canalizava o som das *performances* que ocorriam no interior do teatro. No exterior, mesas desdobráveis permitiam que os visitantes pudessem apreciar uma bebida no bar improvisado. O seu interior era composto por um pequeno espaço com assentos destinados aos espectadores, inspirado nos pequenos espaços íntimos de *performances one on one*, à semelhança de um confessionário ou de um *peepshow*<sup>94</sup>,

---

<sup>93</sup> Nome deriva do inglês *clerc*, que significa uma pessoa literada ou homem do Clero, e *well* que traduzido para Português significa poço.

<sup>94</sup> O *peepshow* consiste numa exibição de fotografias, objectos ou pessoas, visualizados através de um pequeno orifício ou lupa. Também conhecidos por *peepboxes*, remontam aos tempos antigos do séc. XV e apresentavam-se como caixas de madeira com um ou mais furos, em que o interior era decorado com cenas teatrais, como que um teatro em ponto pequeno. A exibição era completada com uma recitação dramatizada.

local onde eram exploradas as emoções intensas de *micro-performances* ao vivo, que abrangiam o teatro, a comédia e a música.



Figura 92 – Fotografia do exterior do *Tiny Travelling Theatre*, Londres  
Fonte: Jim Stephenson, Dezeen 2012.



Figura 93 – Desenho esquemático do *Tiny Travelling Theatre*  
Fonte: *Studio Aberrant Architecture*, Dezeen 2012.

## ESCARAVOUX

Desenhado por Andres Jaque Architects, este teatro insere-se nos espaços abertos do antigo matadouro na cidade de Madrid, em Espanha. Um equipamento recentemente reabilitado como um centro cultural, que visa dinamizar o espaço com *performances*, exposições, espectáculos, reunindo as mais diversas artes. Este projecto pode ser integrado no tipo de teatro de estruturas móveis e desmontáveis referido anteriormente, apresentando uma estrutura articulada de grandes dimensões. O teatro configura-se como uma estrutura leve que suporta todos os elementos técnicos, como os sistemas de amplificação de som, de iluminação do palco e de projecção audiovisual.

A infra-estrutura apresenta-se como um conjunto peculiar e inovador de materialidades e elementos reutilizados, com forma semelhante ao de um sistema de irrigação agrícola, que se desloca para qualquer que seja o local. A cobertura é feita de tecido utilizado nas estufas de produtos hortícolas e as cadeiras de plástico são assentes em carrinhos de madeira deslizantes, estruturas auxiliares que têm como função agregarem-se de modos diferentes consoante o espaço do espectáculo.

O teatro *Escaravoux* distingue-se por ser composto por variados elementos individuais de *readymades*, utilizando tecnologias e materialidades pré-existentes para usos distintos daqueles para os quais foram inicialmente criados.



Figura 94 – Fotografia do teatro Escaravoux, Madrid  
Fonte: Miguel de Guzmán, 2012.

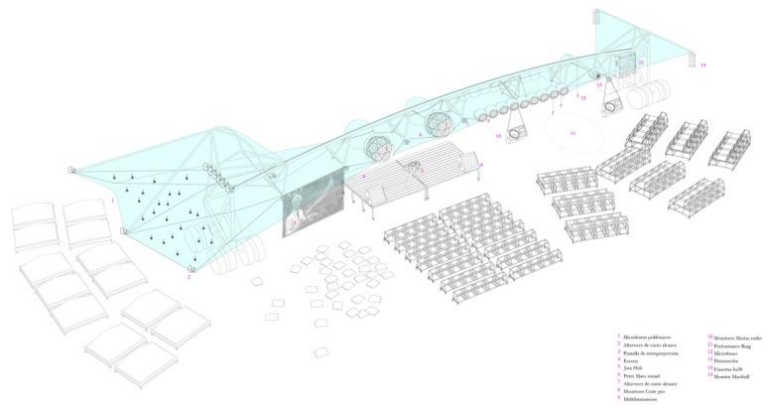


Figura 95 – Desenho esquemático da estrutura Escaravoux  
Fonte: Andres Jaque Architects, 2012.

O Tiny Travelling Theatre e o Escaravoux distinguem-se dos demais tipos de teatros por ocuparem e transformarem o espaço comum em espaço teatral. Ambos têm uma forte ligação com o lugar, isto é, o espaço não é aleatório. Tanto a história de Clerkenwell em Londres, como do antigo matadouro de Madrid reportam memórias de diversas vivências populares, de espetáculos e de sociabilização. Clerkenwell, um local de representação de mistérios na Idade Média, e em Madrid, um mercado de carne onde a vida e a morte se cruzam. Por outras palavras, aqueles dois tipos de teatros estão naturalmente interligados a lugares marcantes, procurando e adaptando a sua essência às pretensões do espaço teatral desejam criar.

As essências daqueles dois lugares, directamente relacionadas com a cultura de diferentes grupos sociais, aproximam-se do teatro bruto de Peter Brook (2008), um cenário popular, “sujo” e “vulgar”, liberto de estilo e linguagem que assume uma função de libertação social, apresentado como anti-autoritário, anti-tradicionalista, anti-pompa e anti-pretensão.

Por sua vez, tanto a estrutura do Tiny Travelling Theatre com do Escaravoux expressam a efemeridade de histórias vividas passadas, de sociabilizações, usos e confrontos. São em si mesmos elementos auto-suficientes e independentes, à semelhança de pequenas máquinas teatrais que não integram os demais elementos do teatro comum, conseguindo, no entanto, proporcionar de forma inequívoca acções teatrais. Questiona-se, deste modo, a necessidade de um edifício teatral para a transformação do espaço exterior comum em espaço teatral.

No caso do matadouro de Madrid, assiste-se à total desmaterialização do teatro, sendo composto somente por uma estrutura dedicada à parte técnica necessária à realização de um espectáculo teatral contemporâneo e por cadeiras soltas junto a um pequeno estrado. Adicionalmente, a composição cenográfica pode ser acrescentada, quer no tipo de teatro em que se



insere o *Tiny Travelling Theatre*, quer no do *Escaravoux*, ou por sua vez, pode aproveitar-se a mobilidade destes teatros para a sua integração num determinado espaço urbano com características cenográficas adequadas à produção teatral em questão.

Os modelos de teatro que se seguem, são compostos por estruturas de teatro-auditório que se relacionam directamente com o espaço urbano. São teatros que se agregam à história do local e se desenvolvem em torno da população que o frequenta ou terá frequentado anteriormente. Expressam-se como teatros com limites físicos de paredes, capazes de os fazer dissipar e de se transformarem em espaços de teatro exteriores. Denotam uma preocupação para com o público, num movimento do interior para o exterior da caixa cénica, e uma consciência das potencialidades dos elementos exteriores, da inserção urbana e da comunidade. Como lugares de referência histórica tem-se a Praça Central do Pacificador no Brasil, e uma antiga fábrica de tipografia na China, em que ambos convidam a população a interagir com o edifício teatral.

## 77 THEATRE

Tendo como ponto de partida uma antiga fábrica de tipografia situada em Pequim construída progressivamente nas décadas de 1960, 70 e 90, o *77 Theatre* surge após a transformação do edifício central com paredes revestidas a aço corten e do complexo edificado em seu redor, concedendo novos usos teatrais aos espaços. Da autoria do estúdio *Origin Architect*, foram então removidos diversos prédios e suas extensões, numa lógica de libertação de espaço, criando pátios no centro do complexo.

No edifício central, uma enorme parede dobrável levanta-se para revelar o conteúdo de um auditório de aço. Esta parede permite que o auditório seja usado como um teatro fechado ou um espaço de desempenho ao ar livre. Os arquitectos responsáveis pelo projecto referem que o pátio frontal pode ser transformado num teatro ao ar livre sem barreiras físicas.

De salientar que todo o complexo da fábrica mantém a fachada original com alvenaria à vista, enquanto que os interiores dos espaços foram esvaziados, criando amplas áreas que podem ser usadas como galerias ou estúdios para artistas, que se interligam por caminhos e pontes entre os vários blocos de edifícios que se encontram dispersos pelo complexo.

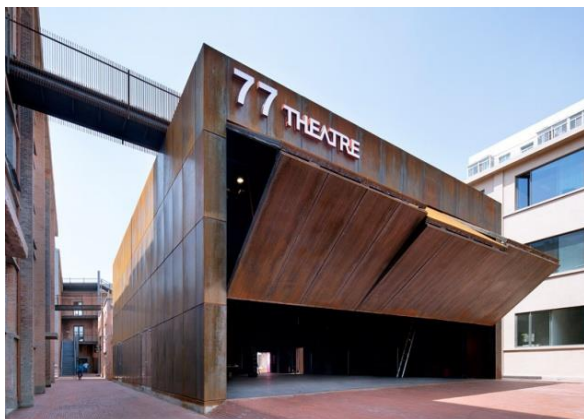


Figura 96 – Fotografia do exterior do 77 Theatre, Pequim.  
Fonte: Xia Zhi, 2014.

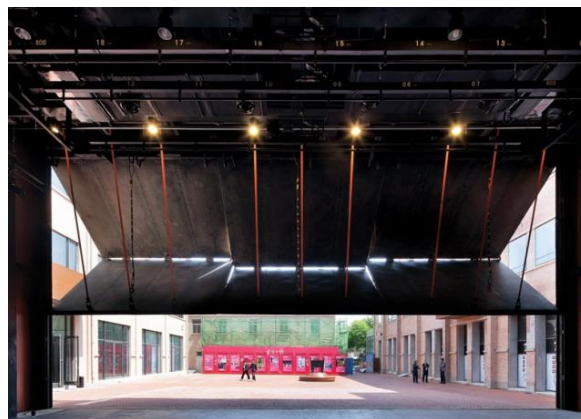


Figura 97 – Fotografia do interior do 77 Theatre, Pequim  
Fonte: Xia Zhi, 2014.

### TEATRO MUNICIPAL RAUL CORTEZ

O Teatro Municipal Raul Cortez, da autoria do arquitecto Oscar Niemeyer (1907 – 2012) e inaugurado em 2006 em Caxias, um Estado do Rio de Janeiro, localiza-se na Praça Central do Pacificador e é o resultado de um projecto de requalificação de espaço urbano habitado por cerca de um milhão de pessoas de diversos grupos sociais e com estilos de vida distintos. O local onde se encontra actualmente o teatro da cidade e a referida praça, recebia outrora grandes aglomerados de pessoas devido à sua proximidade com a estação ferroviária inaugurada no ano de 1883, manifestando já nesse período histórico uma posição central na cidade. Após a transformação do terreno em praça central, os dirigentes da cidade e outros actores políticos apropriavam-se do espaço para acções políticas.

Oscar Niemeyer decide, assim por implantar naquela praça um projecto de teatro que havia desenvolvido anteriormente, o palco reversível. O arquitecto opta por possibilitar a deslocação do espectáculo para o espaço público, abrindo o teatro para a praça. O projecto apresenta-se como uma sala ampla com capacidade para quatrocentas e quarenta pessoas, cujo fundo do palco possui uma abertura para o exterior, emoldurando a teatralização da vida pública e permitindo a produção de espectáculos directamente voltados para a praça. Esta é uma realidade que integra um teatro acessível a todos os grupos sociais nas vivências quotidianas dos transeuntes da praça. As dinâmicas e os espectáculos teatrais ganham, deste modo, uma nova expressão de espaço teatral, onde o teatro é extensível ao espaço público.

“Em Caxias, o mestre [Niemeyer] criou o espaço do povo, a verdadeira praça onde surgiu o teatro popular, como nas praças medievais, o espaço dos saltimbancos, da emoção simples e gratuita, que seduz os que passam” (Mendonça, 2004, p. 5).

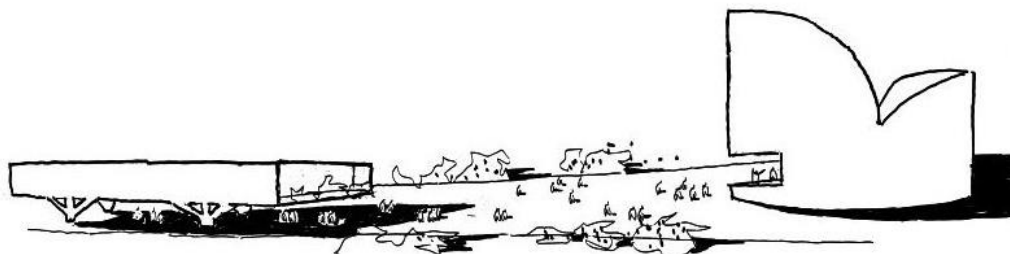


Figura 98 – Desenho de Oscar Niemeyer do Teatro Municipal Raul Cortez, Rio de Janeiro  
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer, 2006.



Figura 99 – Interior do Teatro Municipal Raul Cortez, Rio de Janeiro  
Fonte: Leonardo Finotti, 2006.

A presença destes edifícios no espaço urbano altera o desenho da paisagem edificada das cidades, assumindo-se como marcas impressas na paisagem urbana e no núcleo das cidades. Os exemplos que se seguem não criam, por sua vez, grande impacto no aglomerado urbano. Pelo contrário, integram-se no espaço preexistente, fundem-se com a cidade. São teatros que se apoderam do espaço exterior, nascem nas ruas, praças, ou edifícios abandonados, adaptando o espaço físico existente a espaços teatrais.

Na ausência de acção teatral, estes teatros podem ser vistos como instalações temporárias, ou como instrumentos de uso urbano, compostos por pequenos elementos que compõem a ideia de teatro.

### THE WAVE

Em 2012 foi criada uma colectividade conhecida como *Sitio Eriazo*, que tinha como missão colocar à disposição da comunidade o património urbano da cidade de Valparaíso no Chile, declarada Património Mundial da UNESCO em 2003. O principal objectivo era o de recuperar e reabilitar espaços urbanos votados ao abandono, bem como os vazios existentes na referida cidade, que até então eram utilizados para actividades ilícitas.

A proposta inicial assentou na integração de um auditório no ambiente urbano existente, caracterizado por um tecido urbano vernacular pontilhado por uma grande variedade de torres de igrejas e que se agarra às encostas da cidade. Este tecido de carácter vernacular contrasta com o traçado geométrico da planície à beira-mar e desenha, em forma onda, uma infra-estrutura industrial que desce sobre as referidas encostas. Um espaço à disposição da comunidade, um ambiente de distribuição de cheios e vazios não hierarquizada ideal para receber eventos e para acomodar as artes do teatro, do circo e da música.

O projecto do grupo *Sitio Eriazo*, conhecido com *The Wave*, destaca-se dos demais teatros comuns, por proporcionar a reciclagem dos resíduos produzidos pela sociedade e por gerar ferramentas de transformação social, estabelecendo uma forte relação com o ambiente que o envolve. De referir que o projecto incluiu desde logo uma zona de confecção de alimentos para os participantes dos eventos, equipado com fogão e forno de piza. O *The Wave* possui ainda uma zona de plantação de ervas aromáticas e produtos hortícolas para o uso culinário, bem como oficinas para workshops, onde a comunidade pode desenvolver os seus projectos de artes e ofícios. Com instalações sanitárias de apoio às actividades prestadas o projecto é em si mesmo um espaço de circulação livre e aberto ao serviço da comunidade com diversos usos de dinamização espacial.



Figura 100 – Fotografia do teatro *The Wave*, Valparaíso  
Fonte: ArchDaily, 2015.

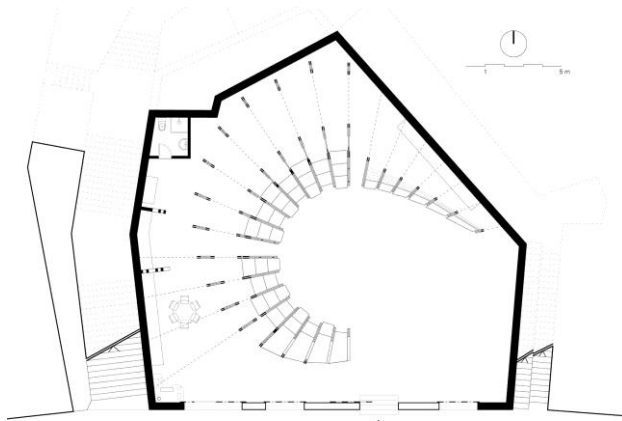


Figura 101 – Planta do teatro *The Wave*.  
Fonte: The Scarcity and Creativity Studio, 2015.

## O CINEROLEUM

O cinema Cineroleum é um dos projectos de reutilização de quatro mil postos de gasolina vazios espalhados pelo Reino Unido. Este foi projectado para um posto de gasolina em *Clerkenwell Road*, em Londres. Utilizando sobretudo materiais industriais económicos cedidos por empresas, foram recriados os elementos clássicos de espectáculo. Os assentos feitos a partir de tábuas de andaimes, o *foyer* decorado com cadeiras escolares revestidas e o auditório desenhado para ser fechado por uma cortina costurada a mão com cerca de três quilómetros. Esta funcionava como uma barreira física que subia e descia, delimitando o espaço de acção, separando-o da movimentada rua.

O Cineroleum consistiu num protótipo de experiência social de cinema que exibia filmes clássicos e que era dotado de zona de bar e de máquina de pipocas. Um cenário perfeito para a experiência cinematográfica que proporcionava a criação de espectáculos e que após a cortina subir o público do mundo imaginário regressava à rua agitada de Londres, ao palco do teatro do dia-a-dia.





Figura 102 – Fotografia diurna do The Cineroleum, Londres  
Fonte: ArchDaily, 2015.



Figura 103 – Fotografia noturna do The Cineroleum, Londres  
Fonte: ArchDaily, 2015.

Tendo em conta a informação constante neste capítulo é possível perceber que os espaços teatrais do séc. XXI tendem a configurar-se, em primeiro lugar, como espaços culturais com auditórios que possibilitam, entre outros usos, a realização de acções teatrais. Estes auditórios tendem a adoptar tipologias e formas várias, tanto no interior como no exterior, explorando mecanismos técnicos de sala diversos e multiplicidades espaciais.

Em segundo lugar, salientam-se os edifícios teatrais tradicionais, monumentos do séc. XIX, onde o espaço cénico dentro da caixa teatral é explorado por meio de adaptações espaciais contemporâneas. Estas modificações têm como objectivo a construção de um outro espaço teatral dentro do espaço teatral inicial do séc. XIX, já que a caixa teatral tradicional apresenta rigidez espacial e cénica contrária às dinâmicas teatrais contemporâneas.

Por último, identificam-se os edifícios teatrais que seguem a direcção contrária à dos teatros tradicionais, cuja análise feita neste capítulo permite constatar a direcção do edifício no sentido do regresso a uma relação directa com a rua e a cidade. Esta relação não designa o teatro “bruto” popular, grotesco e sujo, mas sim um teatro que procura o regresso à origem, o regresso de quem procura a rua, a integração na sociedade, nos hábitos culturais, nas movimentações urbanas, na história e sentido dos lugares e na potencialidade dos espaços, um teatro que procura a experiência e a essência em cada acção teatral. Um teatro mais próximo das pessoas, imersivo, real e vivido. Um teatro efémero representativo da sociedade, fugaz, que apenas passa a existir na memória de cada espectador pelo impacto e experiência vivenciados. Um teatro flexível e adaptável aos lugares, com respeito pela sua história e escala urbana. Um espaço e um lugar propício à realização de experiências numa cidade repleta de memórias que imprimem no espectador a realidade e a vivência social. Um teatro que já não é doutrina, nem representação do real quotidiano; é experiência que



acorda a sociedade adormecida. “Cada obra tem o seu próprio estilo, tal como não podia deixar de ser, pois cada época tem também o seu estilo” (Brook, 2008; 1ª Ed.1968, p. 18).

“A cortina costumava ser o grande símbolo de toda uma escola teatral – a cortina vermelha, as luzes da ribalta, a ideia de que todos voltávamos a ser crianças, a nostalgia e a magia: tudo isto fazia parte de um todo (...). Entretanto, acabou por chegar o dia em que as mesmas cortinas vermelhas já não escondiam surpresas, em que já não precisávamos ou não tínhamos vontade de voltar a ser crianças, quando a magia em bruto cedeu o lugar a um senso comum mais áspero; então as cortinas foram retiradas e as luzes saíram da ribalta” (Brook, 2008; 1ª Ed.1968, p. 62).

#### 4. O TEATRO NO ESPAÇO CÉNICO DA CIDADE DE LISBOA

*“Não nos surpreende que as ruas de Lisboa ou as ruas do Sul da Europa sejam um foco de atracção, uma vez que constituem uma vertente fundamental do cenário urbano. Até a nível linguístico podemos corroborar tal constatação. É um cliché considerar que os Inuit do ártico têm muitos nomes para designar a neve, o que demonstra quão importante é este elemento na sua cultura. Seguramente pode dizer-se o mesmo dos lisboetas e da sua rica taxinomia das ruas e outras vias públicas – com os seus becos, calçadas, escadas, escadinhas, travessas, bem como praças, largos e pátios e também, naturalmente, ruas, avenidas e alamedas – e ainda mais. As ruas são traços muito importantes, reconhecidos e valorizados na paisagem urbana.”*

(Cordeiro & Vidal, 2008, p. 53)

#### 4.1. OS LUGARES PÚBLICOS DA LISBOA DO SÉC XIX E XX

A capital portuguesa, confiante no progresso, alinhava com as cidades europeias os gostos e as vivências da socialite burguesa, mais propriamente com a bela cidade de Paris que se divertia nas ruas e cafés da moda. Lisboa recebia, impulsionada pela burguesia que se fazia representar pelo seu capital, o automóvel, os figurinos da moda francesa, o telefone, a electricidade e todas as novidades importadas da Europa civilizada e em desenvolvimento. Embora Lisboa ainda estivesse bem distante daquilo que Paris e Londres representavam no panorama social, já se deixava contagiar pelas extravagâncias e estilos boémios, como os hábitos do café praticados “lá fora”. (Magalhães, 2014). Procurando imitar a capital francesa, a Lisboa dos finais do séc. XIX passeava, ou “fazia” os jardins do Passeio Público e do Chiado. “Fazer” significava passear vestido a preceito, mostrando a última *toilette* parisiense ou os figurinos das modas importadas; passeava-se de bicicleta ou assistia-se às corridas de cavalos no Campo Grande “As segundas e quintas, amazonas e cavalheiros trotavam e galopavam entre as dez da manhã e o meio-dia, procurando transportar para Lisboa o nobre e higiénico *sport matinal* do *Bois de Boulogne* e do *Hyde Park*” (Magalhães, 2014, p. 131).

A outra diversão da sociedade era o teatro. “Compravam-se” cadeiras no teatro São Carlos, uma das salas mais luxuosas do país, e a diversão nocturna era vivida pelas carruagens até às salas do Gymnasio, Trindade e D. Amélia, actual teatro São Luiz. O teatro em Lisboa estava dividido em três grandes zonas teatrais; a do Chiado, a da Avenida e a zona do Martim Moniz, onde teatros de toda a ordem pontuavam a cidade e marcavam o centro do desenvolvimento da cidade de Lisboa. O teatro funcionou como um gerador de crescimento urbano, arquitectónico e social na capital portuguesa. A zona da Avenida da Liberdade foi bastante marcada pela sua teatralidade, pelo teatro social das passeatas no Passeio Público, pelos desfiles carnavalescos, e até mesmo pelos variados teatros que ali se aglomeravam, o que lhe conferiu o estatuto de centro teatral.

O Passeio Público foi delineado em 1764 pelo arquitecto Reynaldo Manuel (1731 – 1791), tendo-se mantido intacto até ao início das obras de demolição em Agosto do ano de 1879. Após a sua inauguração com iluminação pública, em 1851, abriam-se as portas para espectáculos nocturnos, festivais, concertos e sessões de fogo de artifício. Júlio César Machado (1835 – 1890) (2002) refere que o Passeio Público era a representação de Lisboa na rua, um local para ver e ser visto.



Figura 104 – Gravura do Passeio Público de Lisboa

Fonte: José Artur Leitão, Arquivo Municipal de Lisboa, 1900 – 1945.

Movidos pela forma de estar e pensar da população lisboeta, Raul Ferrão (1980 – 1953) e José Galhardo (1905 – 1967), respectivamente na música e letra, compuseram no ano de 1952 o fado-canção “Lisboa não sejas Francesa”, interpretado por Amália Rodrigues, com o objectivo claro de reavivar o tradicionalismo português.

A tendência de outrora era a de vibrar e viver tudo o que fosse de origem francesa e à imagem das suas modas, desde a roupa aos perfumes, passando pelas passeatas e pelos cafés. Como capital que se prezasse, Lisboa tinha necessariamente que oferecer à população residente um *boulevard* à parisiense. A Câmara Municipal determina assim a demolição do antigo Passeio Público da Lisboa romântica e a Avenida da Liberdade nasce como a promenade lisboeta em toda a sua essência. A abertura oficial da Avenida data do ano de 1886, por ocasião da inauguração do Monumento aos Restauradores.

A imagem de uma Lisboa renovada ditou a sua transformação urbana, conduzindo a uma modernização e ampliação que culminou no aumento da população no centro da cidade e em novos bairros residenciais, numa Lisboa mais higiénica, ortogonal e monumental que revelava aos poucos a sua qualidade ao exterior.

Após grande resistência ao término do Passeio Público, a população estava já inteiramente acostumada à Avenida, ao mostruário da vida lisboeta. Este era o teatro social, a verdadeira representação do quotidiano e dos domingos às quatro horas da tarde. Lisboa vivia o espaço público, um teatro social que deambulava pelas ruas, ladeiras e avenidas, em que a rua não era apenas um espaço urbano em desenvolvimento, mas sim um cenário de representações, de modos de agir, falar e vestir, transformando os seus habitantes em renovados actores urbanos.

Usuários do espaço público, os actores representavam um estilo de vida *high-life* que não detinham, numa Paris portuguesa civilizada repleta de luxo e coquetice aparente, mas que ainda assim não impedia que frequentassem os espaços sociais da moda. Todos aqueles que tinham encontrado “um modo de gastar dinheiro sem ter dinheiro, ir ao teatro sem comprar bilhete, ter fato sem o pagar, andar de sege<sup>95</sup> sem saber a conta” (Machado, 1999, p. 6) eram as personagens que frequentavam o Café Concerto nos seus espectáculos elegantes e boémios, o Marrare, com os melhores produtos, ou o Café Central, onde se juntavam os marialvas, fidalgos toureiros de afamadas famílias.

A nova Avenida transformou-se no ex-líbris da capital. Ao longo da Avenida foram sendo instaladas salas de espectáculos, além dos botequins, que divertiam o actor urbano. O teatro era o entretenimento da *socialite*, o convívio social onde até se faziam pequenas negociatas. O teatro São Carlos fazia parte do roteiro da vida lisboeta, de paragem obrigatória em noites de canto lírico, onde o teatro da alta sociedade começava nos *foyers* e se confundia com as representações teatrais de palco. “Todos os elegantes do tempo, todos os leões do romantismo patearam em São Carlos e amaram em São Carlos. (...) O palco e a sala tinham afinidades íntimas e ambos viviam da mesma vida. Os homens passavam a existência nos camarins das cantoras, os tenores cantavam para determinados camarotes e a todos os envolvia uma espessa nuvem de pós de arroz, de onde saíam gritos confusos, entrecortados, rugindo, uns, pela Bocabadatti, ciciando, outros, pela Barili” (Almeida, 1917, p. 195).

Muitas vezes os transeuntes da Avenida acabavam por alimentar o ócio sem saber que peça se encontrava em cena. O que realmente importava era ir e ser visto. Por sua vez, o teatro São Carlos fazia jus à elegância das suas óperas, bem como aos fidalgos que o frequentavam. “Quem tem uma cadeira em São Bento tem que ter uma cadeira em São Carlos. E assim como para se estar em São Bento o que menos importa é fazer boa política, assim para frequentar São Carlos o que menos importa é que seja boa música” (Mesquita, 1905, p. 84). Este era o perfil do público dos teatros de primeira ordem, designado dessa forma após a construção do Teatro Nacional D. Maria II em 1846,

---

<sup>95</sup> Carruagem antiga de luxo, com duas rodas, um único assento e puxada por dois cavalos.

uma elite que assistia às maiores celebridades do canto lírico em São Carlos, inaugurado em 1793, e aos dramas e alta comédia no D. Maria II e que seguia as mais famosas companhias estrangeiras no teatro D. Amélia<sup>96</sup>, inaugurado 1893.



Figura 105 – Gravura do teatro São Carlos  
Fonte: Legrand, Arquivo Fotográfico teatro São Carlos, 1968.



Figura 106 – Fotografia da fachada do teatro D. Amélia  
Fonte: Joshua Benoliel, Arquivo Fotográfico teatro D. Amélia, 1910.

Os grupos sociais de médios recursos económicos dividiam-se entre os denominados teatros de segunda ordem, como o Theatro do Gymnasio, conhecido como a “Fábrica do Riso” o qual nasceu, como tantos outros teatros, a partir de um barracão, localizado nos terrenos do antigo Palácio de Geraldês no ano de 1845. Situado na antiga Travessa do Secretário da Guerra, actual Rua Nova da Trindade, o Gymnasio era o local onde passavam as comédias mais requisitadas de Lisboa até 1952, ano da demolição do seu interior.

Por sua vez, o Teatro da Avenida, mais conhecido por Teatro São Luiz, construído em 1888 na Avenida da Liberdade, com sala à italiana, era conhecido pelas suas operetas de cariz cómico. Lamentavelmente o teatro foi destruído por um incêndio não tendo sido reconstruído posteriormente. Foi definitivamente fechado em 1967.

O primeiro teatro da Rua dos Condes, localizado nas imediações do actual Hard Rock Café Lisboa, inaugurado em 2003, foi construído, segundo Luís Soares Carneiro (1959 –) (2002), entre os

---

<sup>96</sup> No ano que seguiu à Implantação da República, o nome do teatro é alterado para Teatro da República. Após o incêndio que, em 1914, destruiu praticamente todo o edifício, o Visconde São Luís Braga (1850 – 1918), António Ramos (1850 – 1921) e Celestino da Silva (1849 – 1911) decidem desde logo reconstruir o teatro. A partir do ano de 1918 e em homenagem ao seu impulsionador, falecido meses antes, o adquire a designação de Teatro São Luís.



anos 1756 e 1770 nos terrenos dos condes da Ericeira, o qual recebia diversas companhias italianas de teatro lírico. Posteriormente à sua destruição como consequência do terramoto de 1755, foi erguido o Teatro Chalet que ali permaneceu entre 1883 e 1888 até ser demolido para dar lugar ao teatro novo da Rua dos Condes, inaugurado em Dezembro de 1888. Da autoria do arquitecto Dias da Silva (1848 – 1912) este novo teatro era palco de revistas e operetas, tendo sido posteriormente transformado no Cinema Condes, actual Hard Rock Café.

O antigo teatro do Príncipe Real, em homenagem ao rei D. Carlos foi inaugurado em 1866. Após a implantação da República o seu nome foi alterado para Teatro Apolo no ano de 1919. Apolo era o “rei” dos melodramas na Rua da Palma, contudo e à semelhança de outros teatros foi demolido no ano de 1957.

O Teatro da Trindade ou Salão da Trindade, inaugurado em 1867 na Rua Nova da Trindade entre o Chiado e o Bairro Alto era essencialmente dedicado ao teatro musicado. A entrada principal era feita pela fachada nobre voltada para o Largo da Trindade, sendo que a Rua da Misericórdia, a Poente, correspondia à parede do fundo do palco. Após algumas reconstruções, o teatro encontra-se ainda em uso nos dias de hoje.

Os teatros que acabam de ser mencionados correspondiam essencialmente aos teatros de segunda ordem mais badalados e frequentados nos finais do séc. XIX e inícios do séc. XX.

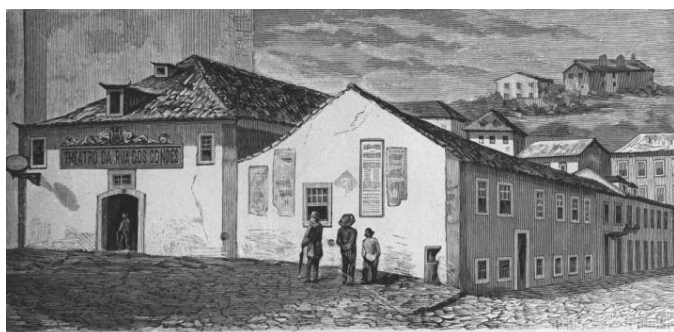


Figura 107 – Gravura do antigo teatro da Rua dos Condes  
Fonte: Manuel de Macedo, Lisboa Desaparecida, 1987.

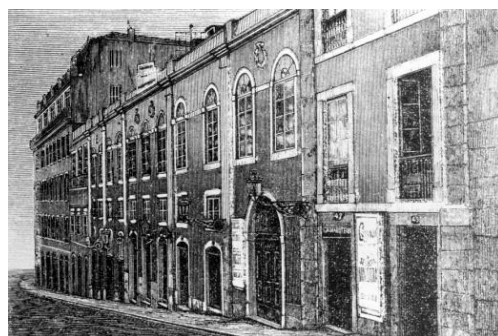


Figura 108 – Gravura do Theatro do Gymnasio  
Fonte: Lisboa Desaparecida, 1987.

Embora os espaços teatrais estivessem dispersos por três zonas sociais da cidade de Lisboa, a Avenida da Liberdade continuava a ser a zona com mais teatros e espaços teatrais concentrados. A própria Avenida oferecia o ambiente propício à actividade performativa pelo seu papel cultural, social e urbano. Contava para além dos já referenciados, teatro da Rua dos Condes e Teatro Avenida, com o Teatro Eden, localizado na Praça dos Restauradores, actualmente a funcionar como hotel. Este

lugar possui uma característica peculiar. À semelhança do Teatro da Rua dos Condes, o teatro Eden foi também um espaço por onde passaram diferentes salas de espectáculos entre demolições e construções. Funcionou a partir de 1875 como uma estrutura de circo, de nome Recreios Whittoyne, sucedendo-lhe, em 1882, o chamado Grande Colyseu, mais tarde demolido para dar lugar à construção da Estação do Rossio. Em 1909 existiu naquele local uma casa de espectáculos e divertimentos, de seu nome *Music Hall*, conhecida por incorporar um grande carrocel no mesmo espaço que a sala de espectáculos. Posteriormente, em 1914, nasceu o primeiro teatro Eden com operetas e revistas, onde existira anteriormente um stand de venda de automóveis no piso inferior. O teatro foi, entretanto, reconstruído no ano de 1937, adquirindo o aspecto físico que tem nos dias de hoje, e por fim transformado em cinema, a sua última função no âmbito das artes e do espectáculo. Em 1989 foi definitivamente transformado no actual hotel Eden<sup>97</sup>.

Outro teatro localizado nas imediações da Avenida da Liberdade era o Teatro do Salitre ou das Variedades, localizado concretamente na Rua do Salitre. Este teatro foi construído em 1782 de frente para o Circo Price<sup>98</sup>, situado do lado esquerdo da calçada do salitre. O Teatro das Variedades fazia jus ao nome tendo apresentado um repertório variado focado essencialmente na comédia, desde óperas, dramas, *vaudevilles*, danças, malabarismos e apresentações de animais<sup>99</sup>. Em 1879 o Teatro Circo Price e o Teatro do Salitre foram ambos demolidos no âmbito das obras para a abertura da actual Avenida da Liberdade.

---

<sup>97</sup> Ao lado do Teatro Eden existe até hoje o muito mais antigo Palácio do Marquês da Foz, o qual integra também, uma pequena sala de espectáculos.

<sup>98</sup> Construído em 1860 nas imediações de uma antiga praça de touros, era um teatro bastante peculiar na sua forma circense com ginastas e acrobatas. Mais tarde, foi palco de outros espectáculos adaptando-se às tendências da época, com operetas, zarzuelas e comédias.

<sup>99</sup> Entre 1946 e 1950, nasceu uma sala adaptada na Rua do Salitre, o Teatro Estúdio do Salitre, que desempenhou um papel inovador na cena Lisboeta, o início do movimento experimental no teatro português do pós-guerra. Era um teatro de “ensaio” que reconquistava a essência da acção pela sua recriação e não somente pela reprodução do real, constituindo um isentivo para iniciativas artísticas contemporâneas de grupos experimentais como o Meyerhold (1874 – 1940) ou o Erwin Piscator (1893 – 1966).



Figura 109 – Fotografia do Teatro Eden  
Fonte: Joshua Benoliel, 1914.

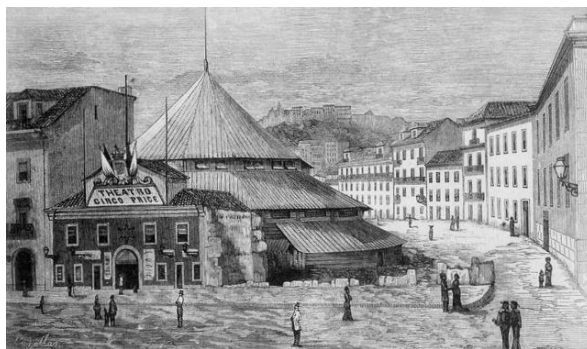


Figura 110 – Gravura do antigo Circo Price  
Fonte: Revista Ocidente, 1883.

A Avenida da Liberdade, a casa do mais variadíssimo público de espectáculos teatrais, era também “actriz” destas reuniões sociais que evocava. O lugar de convívio social com música, dança e teatro, trazia à Avenida a diversão e o acontecimento que todos os grupos sócioeconómicos viviam intensamente, embora sem se integrarem, os bailes e desfiles de Carnaval. Durante três dias consecutivos, a folia espalhava-se pelas ruas de Lisboa e o chão da Avenida, do Chiado e da Baixa era forrado de serpentinas e *confettis*. A folia carnavalesca não deixava de lado a necessidade social de se ser visto com as melhores máscaras e fatiotas. Dar nas vistas era a razão pela qual o Carnaval tinha que ser levado de forma séria, quer as “lutas” de máscaras no Chiado e o desfile na Avenida da Liberdade, quer os bailes no Teatro D. Amélia, onde a indumentária deveria ser exibida com rigor e preceito.

Segundo Paula Gomes Magalhães (1971 –) (2014), os bailes carnavalescos nos teatros e salões enchiam-se de arlequins, *pierrots* e columbinas<sup>100</sup>, enquanto que nas ruas surgiam os mais variados disfarces com o objectivo de ridicularizar as extravagâncias da sociedade, como a velha de lenço e capote, corcunda, apostólica e mexeriqueira, ou o xexé de casaca verde, meia subida, sapato de fivela e luneta de um óculo só ao estilo Pombalino. O Carnaval era uma folia desenfreada e não se adequava à cidade moderna e civilizada na qual Lisboa se queria transformar. Tudo o que servia para ser atirado na folia, como a farinha, as cascas de batatas, os ossos, os ovos, os tremoços, os pós de goma, foi afastado dos divertimentos carnavalescos em nome de uma sociedade mais civilizada. Gradualmente o Carnaval lisboeta foi perdendo o seu encanto popular e caótico para se tornar num espectáculo organizado e programado de cortejos alegóricos e batalhas de flores ao longo da Avenida, igualando o Carnaval de Nice em França. Apesar do descontentamento da população, a

<sup>100</sup> Personagens portuguesas da *commedia dell'arte*.

cidade foi-se adaptando a esta nova realidade, tendo ficado apenas as memórias das tradições de um Carnaval sem regras e sem levar a mal, como seria suposto.

Por esta altura o animatógrafo já era conhecido em cidades como Londres, Paris ou Madrid, sendo Lisboa a quarta capital a assistir à revolução do entretenimento. Em 1895 quando os irmãos Louis (1864 – 1948) e Auguste (1862 – 1954) Lumière conceberam o cinema, este assemelhava-se a uma sucessão de fotografias que pareciam ganhar vida quando projectadas, um entretenimento bastante bem-recebido nas salas lisboetas, a contar pelas diversas salas de teatro que se adaptaram para receber os animatógrafos. Dois meses após a estreia do animatógrafo em Portugal, no Real Coliseu de Lisboa situado na Rua da Palma, o Teatro D. Amélia, actual Teatro São Luiz, passou a integrar máquinas de projecção, fazendo concorrência às outras salas que iam recebendo cada vez mais afluência. “Praticamente todas as salas de teatro existentes adaptaram-se para a instalação primeiro do animatógrafo e mais tarde, com a imposição legislativa e com o aparecimento do cinema sonoro, da cabine de projecção, implicando muitas vezes a ocupação do antigo camarote central da 1ª ordem” (Silva S. C., 2010, p. 24).

Além de ocuparem as salas dos teatros um pouco por toda a capital, os animatógrafos também apareciam em feiras, circos, esplanadas, salões recreativos e outros espaços improvisados. Embora a exibição das “imagens animadas” já fosse uma realidade por toda a cidade, a primeira sala concebida para o efeito surgiu em 1904 com o Salão Ideal, actual Cinema Ideal, localizado na Rua do Loreto.

Até o final da primeira década do séc. XX, abriram mais salas preparadas para receber estas exposições cinematográficas. Paula Magalhães (2014) destaca as três salas mais importantes da capital portuguesa, quer pela sua excelência de programação, quer pela sua localização privilegiada: o Chiado Terrace, situado na Rua António Maria Cardoso, o Salão Trindade, situado na Rua Nova da Trindade e o Salão Central, localizado nos Restauradores. À excepção do Teatro São Carlos e dos teatros que recebiam a *revista de anno*, os animatógrafos ganharam protagonismo face aos teatros, o que se traduziu num período crítico para o teatro em Portugal, durante o qual muitas salas acabaram por fechar. “O cinematógrafo está para o teatro como o magazine está para o livro. Explorando a emoção e o riso, como no teatro, o cinematógrafo conseguiu abalar os corações com tragédias que duram dez minutos e desencadear tormentas de hilaridade com comédias que cabem no limite vertiginosamente apressado de alguns segundos. Educado nesta escola de ligeireza, de flagrante verdade e de vigorosa síntese, o espectador de cinematógrafo, se porventura entra num teatro, agita-se impaciente ante o desenvolvimento moroso de uma acção, embora animada pela palavra, a que falta essa impressionante fisionomia de realidade que a projecção fotográfica

dominadoramente lhe imprime” (Dias C. M., 1908, p. 43). O público pedia cada vez mais a aproximação à realidade, a brevidade, a rápida informação, o impacto e a emoção, e o cinema parecia corresponder a essas necessidades sociais da população portuguesa.

A par desta realidade, o teatro continuou, porém, a inovar-se e a acompanhar as actualizações internacionais, tentando fazer face à modernização das salas e às apresentações animatográficas. Muitas companhias surgiram nesta altura, destacaram-se algumas pela sua diferença no panorama do teatro português e internacional. A Companhia Rosa e Brazão com raízes no estilo da comédia dramática foi oficialmente criada em 1893 pelos actores Eduardo Brazão (1851 – 1925) e Augusto Rosa (1852 – 1918) e irmão. O grupo já existia desde cerca de 1880 quando os mesmos actores actuavam juntos no Teatro D. Maria II, contudo apenas foi formalizado treze anos depois. A companhia integrava sobretudo actores conhecidos e de referência da época e importava *mise-en-scènes* directamente de Paris. Somente na fase final, em 1898, a companhia enveredou por uma tendência de teatro simbolista e naturalista, uma vertente vanguardista naquela época.

Verde Gaio era uma dança típica popular do Ribatejo e da Estremadura, mas também o nome de uma companhia de bailado criada em 1940-1977 por António Ferro (1895 – 1956), mais concretamente o Grupo de Bailados Portugueses Verde-Gaio, inspirada nos *Ballets Russes* de Serguei Diaghilev (1872 – 1929), embora direccionado para temas portugueses, como o folclore, os brandos costumes nacionais. A companhia contou com variadas passagens pelos teatros lisboetas, como os teatros da Trindade, D. Maria II, São Carlos, alcançando o seu auge aquando da apresentação no *Théâtre des Champs-Élysées* em Paris no ano de 1949.

O Teatro do Povo, uma companhia portuguesa criada em 1936 por António Ferro, que mais tarde viria a adoptar o nome de Teatro Nacional Popular, era constituída na sua maioria por jovens actores acabados de sair da Escola de Teatro do Conservatório Nacional. De referir que na sua direcção esteve Francisco Ribeiro, mais conhecido por “Ribeirinho”. Com o intuito de devolver o teatro ao povo, sobretudo as suas verdadeiras origens de teatro itinerante, o teatro desenvolvia-se num modelo de palco a italiana montado ao ar livre com uma plateia de 300 lugares, onde farsas, comédias e dramas de carácter educativo, moralizador e político podiam ser vistas por toda a população. Em 1952, sob a direcção de José Manuel da Costa (1928 –), o Teatro do Povo ganhou uma nova estrutura, abandonando o modelo à italiana, ganhando por sua vez uma estrutura de estrados com planos sucessivos, que os actores acediam por meio de escadas, e um palco totalmente descoberto e ampliado. A alteração do modelo de palco para uma estrutura aberta e ampla permitiu a interacção de um maior número de actores em cena, dando origem a dinâmicas renovadas num novo espaço teatral.

## 4.2. OS TEATROS DE FEIRA

Paralelamente ao frenesim de óperas e animatógrafos, a população divertia-se com os teatros populares ambulantes improvisados em estruturas e barracas efémeras construídas em feiras. Esta realidade contrastava com a outra Lisboa, a Lisboa dos bairros, dos pobres, tradicionalista e local, que se apagava à imagem da cidade moderna. “Era uma outra cidade que se erguia nas colinas de Lisboa, tão próxima mas ao mesmo tempo tão distante do Centro chique, iluminado e povoado pelo *high-life*, que vestia o melhor traje para sair à rua nas tardes de domingo, que se deslocava em carruagem particular e que fazia compras nas mais conceituadas lojas da Baixa e do Chiado. Sem se atrever a ultrapassar determinados limites geográficos, a Lisboa elegante não sonhava sequer que, ali ao lado, a Lisboa popular vivia praticamente no meio da rua (...), nela catando piolhos, bisbilhotando sobre a vida alheia, assando sardinhas, cantando o fado ou levando de porta em porta quase tudo o que havia para vender” (Magalhães, 2014, p. 137).

Nos bairros tradicionais como Alfama, Bairro Alto ou Mouraria, percorriam-se ruas e ruelas e becos labirínticos sujos e contaminados, cheios de gente, onde a própria rua tinha mais conforto que as suas casas. Contudo, as vivências eram ricas e o divertimento nos botequins destes bairros tradicionais respirava a verdadeira essência de Lisboa. “Querem cafés animados? Vamos além. Cortemos por essas ruas menos elegantes e penetremos na Mouraria. Aí sim, reina uma alegria desusada. São pouco espaçosas as salas, a atmosfera um pouco carregada, porque a ventilação é mal feita e o fumo do tabaco espalha-se em nuvens densas por todos os recantos. Num dos ângulos, sobre o estrado, vemos um piano, onde um Rubinstein ou um Liszt desconhecido toca todo um reportório das mais escolhidas peças de música. E com que *entrain* e com que sentimento ele fere o teclado, a troco de magríssima paga! Acabou agora mesmo o *Fado do Hilário*, que ecoou tristemente na baiuca, como um adeus saudosos de boémio, e passou já para a *Carmen*...” (Cabral, 1899, p. 68).

A Lisboa boémia perdia-se aos poucos, despedia-se da vida social animada e modernizava-se. O teatro substituído pelo animatógrafo, a sege pelo automóvel, a vida boémia pela “burguesice”, gradualmente Lisboa perdia a alegria que outrora a definia. “Já não se esperavam os touros antes das grandes touradas, o Carnaval estava agora espartilhado como as damas elegantes que percorriam o Chiado, os teatros fechavam quase todas as portas durante os meses de verão e os cafés jamais conseguiriam sequer aproximar-se dessa aura que em tempos o Marrare e o Central tinham conseguido adquirir. Triste boémia esta a da *Belle Époque*, triste mas moderna e elegante, como mandava o “figurino” da época, copiado, como os das *toilettes*, dos apelativos e sofisticados modelos franceses” (Magalhães, 2014, p. 358).



Contudo, os locais onde ainda se conseguia recuperar e sentir a vivência desses tempos, eram precisamente os bairros pobres e tradicionais, ou as feiras e romarias, onde a Lisboa clandestina se modernizava dentro das reduzidas possibilidades financeiras e limitadas capacidades da população, sendo possível encontrar ainda a simplicidade e pureza do estilo bairrista. “Salvaram-se, no meio da sensaboria em que, para muitos, Lisboa se transformara, os botequins dos bairros tradicionais, onde trinavam guitarras e se cantava o fado mas onde poucos se aventuravam a ir, frequentados que eram (...) por vagabundos e prostitutas” (Magalhães, 2014, p. 350).

Os locais mais concorridos das manifestações de cultura popular eram precisamente as feiras de divertimentos ao ar livre que nasciam por Lisboa. Instalavam-se como mercados abastecedores e acabavam por se transformar em espaços de entretenimento social, com muita confusão e animação, com literatura de cordel<sup>101</sup>, diversas barracas de bazares de tostão, carrosséis, animais amestrados e espectáculos de aberrações. O desenho publicado do folhetim de Pinheiro Chagas (1842 – 1895), ver figura 112, retrata precisamente a vivência destas feiras. A imagem mostra a zona de entrada com bilheteira, onde um confuso amontoado de pessoas aguarda a compra do seu ingresso, enquanto um palhaço e dois músicos com bombo e corneta tentam angariar público para o espectáculo do varandim exterior da feira. Na figura 113, observa-se uma das ruas principais da Feira de Belém ladeada de barracas com publicidade variada nos balcões exteriores como a “Grande Suspensão Magnética” e a “Mulher Hermafrodita”. Mas de todos os divertimentos o teatro era sem dúvida o mais requisitado, razão pela qual o desenvolvimento da estrutura dos palcos denominados de terceira ordem<sup>102</sup> foi de tal forma acentuado que praticamente deixou de haver distinção entre os teatros de segunda ordem e os teatros outrora montados de forma artesanal. Assim, as estruturas de madeira com coberturas de lona com espectáculos de saltimbancos e pantomimas de bailarinas e palhaços, foram evoluindo para teatros de estruturas mais complexas, melhorando também a qualidade dos espectáculos apresentados. Estas estruturas em muito se assemelhavam aos teatros de feira parisienses de *Saint-Germain* ou *Saint-Laurent*, dos séc. XVII e XVIII.

As feiras mais antigas e populares de Lisboa localizavam-se em Belém, Alcântara, Santos, no Campo Grande, Amoreiras e Parque Eduardo VII, sendo que a primeira feira, segundo registos de licenças camarárias terá sido a Feira do Campo Grande que ocorreu por volta do ano de 1850, tendo também surgido por essa altura as feiras de Belém e das Amoreiras (Costa, 1950). Nos finais do séc. XIX surge a Feira de Alcântara e no início do séc. XX a Feira de Avenida da Liberdade e de Santos.

---

<sup>101</sup> Histórias curtas impressas em pequenos folhetos presos uns aos outros por um cordel, mais ou menos clandestinos com autores com nomes fictícios ou imitando personalidades conhecidas.

<sup>102</sup> Teatros ambulantes, construídos em estruturas desmontáveis de madeira e lona.

Segundo Alfredo Mesquita (1994), tratava-se da mesma feira que era montada em diferentes locais. No caso das três primeiras, começava por se instalar nas Amoreiras durante a Primavera, depois em Belém no Verão, bastante requisitada pela sua praia, acabando no Campo Grande por altura do Outono. Bastante diversificadas, havia nas feiras “regalos para todos os apetites: teatros, restaurantes, cavalinhos, tómbolas, barracas de comes-e-bebes. Fantoches e pim-pam-pum, figuras de cera e refrescos, queijadas da Sapa e tiro ao alvo, bares e iscas de fígado, o gigante e a mulher gorda, a rica pêra cozida e o canjirão das Caldas, o galo com três pernas e eirós de caldeirada” (Mesquita, 1994, p. 103).



Figura 111 – Teatro na Feira das Amoreiras  
Fonte: Manuel de Macedo, Diário Ilustrado, 1872.



Figura 112 – Feira de Belém  
Fonte: José Chaves Cruz, Bellem-Belém: Reguengo da Cidade, 1991.

Os barracões temáticos que se agrupavam pela feira, continham na sua maioria uma pequena varanda com estrado de madeira na parte da frente, onde publicitavam os seus espectáculos e tentavam angariar público. A procura da sociedade pelo divertimento dos teatros de feiras incitou ao desenvolvimento de estruturas mais cómodas e seguras, conforme referido, não perdendo, no entanto, o seu carácter efémero. Contrariamente, os teatros nacionais não registaram, neste período, qualquer evolução estrutural ou arquitectónica.

Com o desenvolvimento e progresso das cidades na área das construções e da utilização de novos materiais, as feiras e os seus teatros foram sendo progressivamente aperfeiçoados, oferecendo ao público estruturas cada vez melhores e mais cómodas. Esta preocupação para com os espectadores tinha subjacente o interesse de igualar a qualidade dos palcos de segunda ordem, concorrendo com os teatros do Gymnasio, do Príncipe Real ou da Rua dos Condes. De acordo com

um jornal da época aquelas estruturas antigas estavam perto de alcançar o destaque que ansiavam no panorama lisboeta, podendo ler-se que “(...) o teatro de feira era mais do que uma barraca, era um monumento histórico. A gente, quando ali entrava, sentia-se de novo nas épocas primitivas” (Chagas, 1872, p. 1).

O modelo de teatro de feira que vigorava até então ficou marcado por uma alteração formal com o aparecimento dos teatros D. Afonso e D. Luiz. O teatro D. Afonso, propriedade de A. J. Vilar, explorado pela companhia Aliança, dirigida pelos irmãos Dallot, surge em Belém por volta de 1870 que perante a sua sofisticada estrutura começou a apresentar dramas originalmente apresentados em teatros mais nobres, em detrimento das antigas comédias e bailados. Por sua vez, o teatro D. Luiz foi transferido da Feira das Amoreiras para o Largo dos Jerónimos em 1872, para ali funcionar de forma permanente. As estruturas destes teatros eram idênticas, com capacidade para cerca de mil pessoas e compostas por dois corpos de diferentes alturas, em que o mais baixo acolhia a plateia e o mais alto a caixa cénica e o palco. Esta era uma clara aproximação formal aos teatros permanentes de segunda ordem anteriormente mencionados.

Com o decorrer dos anos, as feiras começaram a apresentar maior organização e mais asseio, passando a estar divididas por zonas e ruas, sendo que as próprias estruturas edificadas eram mais complexas, como é possível observar na figura 115 referente à planta da Feira de Agosto do Parque Eduardo VII do ano de 1914.

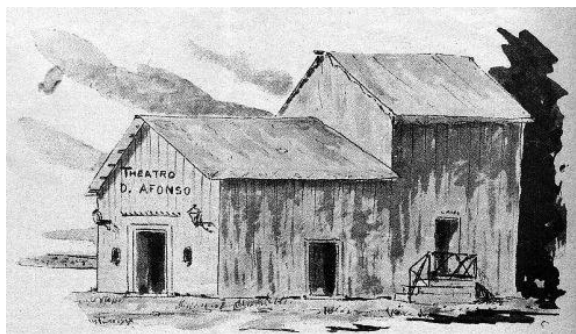


Figura 113 – Desenho do Teatro D. Afonso  
Fonte: Eduardo Reis Junior, Revista ABC, 1927.

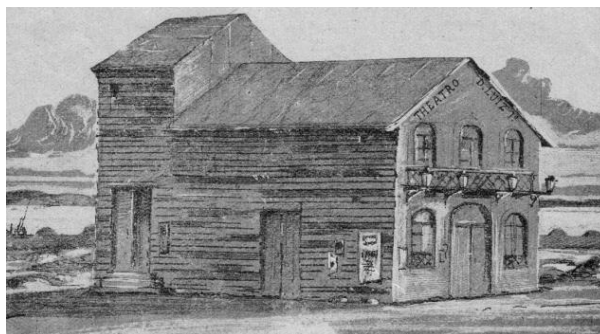


Figura 114 – Teatro D. Luiz  
Fonte: Revista ABC, 1927.

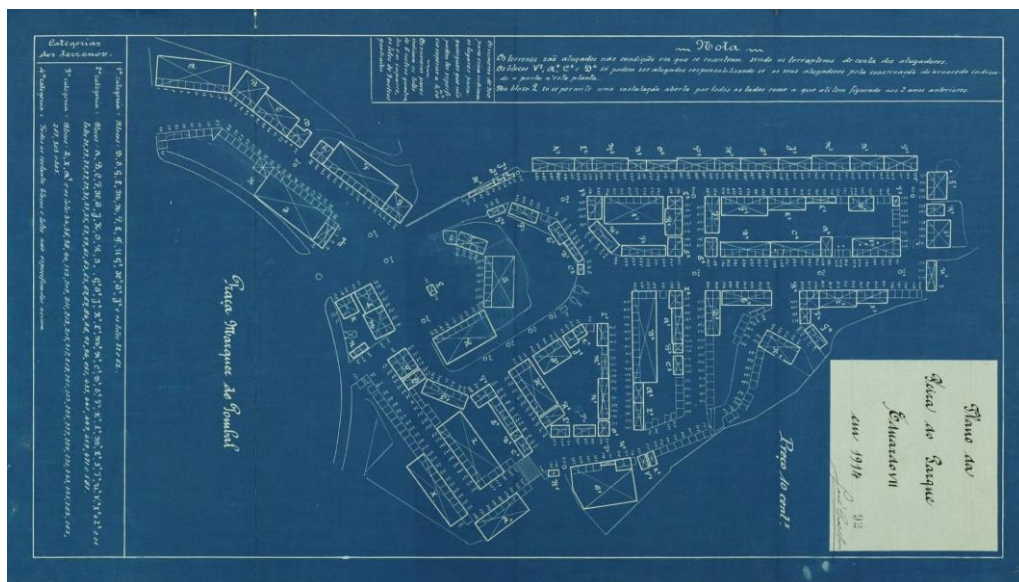


Figura 115 – Plano da Feira do Parque Eduardo VII em 1914

Fonte: Arquitecto José Coelho, Arquivo Municipal de Lisboa, 1914.

Exemplos como o Teatro Chalet, construído em 1904 em taipais aparafusados por forma a facilitar a montagem e desmontagem da estrutura, revelam de forma inequívoca uma evolução formal e construtiva, adequada à mobilidade do teatro (Revista ABC, 25.08.1927).

Este tipo de espaço teatral oferecia maior conforto aos espectadores, como o salão que antecedia a sala principal, onde podiam aguardar o início dos espectáculos protegidos de possíveis intempéries. Estas estruturas contemplavam ainda uma zona de bilheteira, de bufete e de bengaleiro, apresentando especial atenção aos arranjos exteriores, com luminárias e plantas, e à publicitação do nome do teatro na fachada principal e outros locais chamativos.

A afamada Feira de Agosto do Parque Eduardo VII foi palco da última aparição da grande artista de revista portuguesa Júlia Mendes (1885 – 1911) em 1910. Em sua homenagem, foi inaugurado no ano seguinte o Teatro Júlia Mendes, uma estrutura bastante elegante que fazia furor entre os demais teatros de feira. Embora apresentasse menor cuidado no que se refere à ornamentação em comparação com o Teatro Chalet, havia uma clara preferência do público por este teatro. A antecâmara em género de alpendre resguardava a entrada do salão de espera, onde os espectadores podiam aguardar a entrada no teatro enquanto observavam os cartazes publicitários dos espectáculos em cena. O barracão apresentava uma estrutura mais alta numa das suas extremidades, naturalmente ocupada pela caixa cénica, enquanto que a construção de madeira e lona na cobertura, comumente utilizadas neste tipo de teatros, foram reforçadas com uma estrutura metálica de placas de zinco e contraplacado.

A evolução destas construções foi sempre no sentido da melhoria estrutural e do conforto e segurança dos seus utilizadores, tendo sido melhorados os materiais e ornamentos aplicados sempre com a base na madeira e na lona.



Figura 116 – Fotografia do exterior do Teatro Chalet  
Fonte: Revista ABC, 1927.



Figura 117 – Fotografia do exterior do Teatro Júlia Mendes  
Fonte: Joshua Benoliel, Arquivo Municipal de Lisboa, 1910.

Por outras palavras e de forma resumida a citação que se segue expressa a evidente evolução das estruturas das feiras, bem como a diversidade de actividades disponíveis e a popularidade destes acontecimentos em Lisboa. “A seguir à eira de Alcântara, inaugurou-se a feira de agosto que entra pelo setembro, até que cheguem as pêras cosidas e as castanhas assadas. Uma grande feira, no futuro parque Eduardo VII, lá no alto da Avenida, uma feira a que antes se devia chamar “Centro de Diversões”, porque pouco ou nada se vende do que se traz para casa. Da feira de agosto só se poderá trazer para casa alguma bugiaria, e no estômago alguns petiscos, pois quanto ao mais do que lá se gasta lá fica. Para isso tem o público por onde escolher, desde o velho tutilimúndi ao moderno cinematógrafo, desde a apimentada revista de anno até à zarzuela, em teatros de luxo abrigados a pinho e papelão pintado com luz eléctrica, geral, superior e cadeiras para distinção de classes. Realejos colossaes, como grandes orquestras, que tocam à porta dos espectáculos e se ouvem a meia légua de distância. As barracas de petiscos tomaram ares de restaurantes, e já não são reles cortinas de ramagem que dividem seus gabinetes particulares, mas biombos de papel pintado e reposteiros discretos, todos iluminados a luz eléctrica” (O Ocidente, N.º 1069, 10 Setembro 1908).

Pela altura da década de 1910 o teatro de revista era a voz da capital portuguesa, os espectáculos de revista e o fado eram os mais procurados nas feiras. A revista à portuguesa começava a afirmar-se como o género teatral preferido do público. A revista era a representação das ruas de Lisboa no palco, um modelo que alegrava o público e com o qual todos se identificavam. A

revista de anno era um modelo importado da *revue de fin d'année* francesa onde eram relatados todos os acontecimentos do ano anterior. Com base nessas histórias o teatro de revista retratava num tom caricaturado a sociedade portuguesa, nomeadamente as casas de pasto, os mercados, as feiras, as festas, as politiquices, a brejeirice e a bisbilhotice. No fundo o quotidiano popular e burguês em tom de sátira, uma crítica de costumes assente em estereótipos sociais.

Embora a importância do teatro continuasse a crescer no seio da população a nível nacional, o teatro ficou como que adormecido devido à censura do Estado Novo. Em 1930 foi criada a Polícia de Internacional de Defesa do Estado, conhecida por PIDE, e durante os anos de 1950 a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos do Estado Novo, o aparelho censório que limitava a liberdade de criação dos grupos teatrais, bem como todas as suas publicações escritas. O repertório dos grupos teatrais era analisado com o intuito de identificar actividades consideradas imorais e subversivas, sendo posteriormente deliberadas pela Comissão as medidas repressoras aplicáveis.

Consequentemente, tanto o teatro como a literatura foram severamente reprimidos durante a ditadura do Estado Novo, enquanto que a revista foi obrigada a redireccionar todo o seu conteúdo político. Esta realidade não impediu, contudo, a criação de novos teatros e espaços de representação, embora a evolução teatral tenha ficado aquém do que se desenvolvia nos países europeus vizinhos.

### **4.3. OS TEATROS DE BOLSO**

Os anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) foram vividos numa atmosfera de ruptura de paradigma, de maior liberdade artística. O teatro português tentava acompanhar e evoluir positivamente numa direcção de renovação da linguagem dramática, ainda que limitado pelo regime fortemente opressor. Muitas das peças publicadas não foram sequer representadas, uma vez que o Estado controlava todos os conteúdos apresentados pelas companhias teatrais. Grandes companhias que representavam nos grandes teatros históricos nacionais, como a Companhia Reis Colaço-Robles Monteiro, extinta em 1974, que seguia uma linha de apresentação de textos clássicos, ou a Companhia Nacional de Teatro D. Maria II, que tinha como função intrínseca a divulgação da arte dramática portuguesa, exibiam ambas peças de conteúdos limitados, previamente aprovados pelo SNI, Serviço Nacional de Informação<sup>103</sup>. O teatro como veículo de

---

<sup>103</sup> A legislação referente à Imprensa Portuguesa encontrava-se organizada em três decretos: de 1926, 1933 e 1936. A Censura passou a fazer parte da legislação como órgão de formação e propaganda política, tendo como responsável o



comunicação social foi objecto de censura reforçada por parte do Estado Português, o que conduziu ao afastamento gradual do teatro da população e à diminuição da proliferação de ideais que atentassem contra o estado.

A par destas companhias de teatro coexistia, neste período histórico, o denominado teatro de revista, que se apresentava como um teatro comercial de crítica política e social, sediado no Parque Mayer em Lisboa e patrocinado por empresários que colaboravam na formação de companhias de espectáculo no âmbito do teatro revisteiro. Embora os espectáculos do teatro de revista estivessem também sujeitos a acções de censura por parte do SNI, este tipo de teatro beneficiava de uma maior tolerância comparativamente com o teatro declamado, por razões oficiais desconhecidas. Existe, no entanto, a suspeita, ainda que não totalmente atestada, que o teatro de revista era menorizado por parte do Estado Português e de reduzida seriedade, por integrar a crítica política e social nas suas apresentações musicadas, de luzes e vestimentas coloridas, não apresentando uma ameaça credível a possíveis revoltas políticas.

Os diversos autores e grupos experimentais independentes que surgiram na década de 60 e que seguiam os movimentos teatrais que ocorriam na Europa, questionavam o tipo de teatro divulgado em Portugal, bem como o tipo de estruturas arquitectónicas que as companhias de teatros existentes faziam uso para dar divulgar e engrandecer a arte do teatro. Estes grupos experimentais tinham, num contexto de ditadura, o compromisso comum de denunciar o sistema político-social opressor vigente, e da necessidade de inovação e actualização do teatro português, assente na modernidade das novas dramaturgias e na problemática humanística, explorando a temática do homem condicionado ao seu meio social. Entre as principais companhias independentes destacaram-se, entre outras, nas décadas de 50 e 60, o Teatro Experimental do Porto (1953), o Teatro Experimental de Cascais (1965), o Teatro Moderno de Lisboa (1964) e o Teatro-Estúdio de Lisboa (1964). Estas companhias não dispunham de espaços apropriados ou subsídios que apoiassem a sua actividade, alcançando no entanto, um papel importantíssimo na evolução do teatro em Portugal, procurando uma identidade que os definisse nos diferentes tipos de teatro que surgiam, como o teatro do absurdo, o teatro político<sup>104</sup> ou o teatro épico, seguindo as concepções de autores internacionais como Bertolt Brecht, Antoine Artaud, Grotowski, ou Peter Brook.

---

Serviço Nacional de Informação, SNI, que tomava providências com apoio do Presidente do Conselho de Ministros de Portugal, António de Oliveira Salazar (1889 – 1970),

<sup>104</sup> No início da década de 1960, o contexto político potenciou o aparecimento de uma nova literatura de intervenção, representado por alguns autores que levaram aos palcos a produção de grandes obras dramáticas do panorama político português do séc. XX, como Bernardo Santareno (1920 – 1980), Luiz Francisco Rebello (1924 – 2011), José Cardoso Pires (1925 – 1998) e Luís de Sttau Monteiro (1926 – 1993).

À semelhança do que temos vindo a assistir com o desenvolvimento da cidade e da sociedade, também os locais de representação em Portugal sofreram alterações formais e tecnológicas de forma gradual. As alterações estruturais deveram-se sobretudo ao valor histórico e patrimonial do edifício, com a valorização de certos padrões culturais e sociais, e à inovação tecnológica que desenvolveu a apresentação da cena.

O edifício teatral em Portugal durante o séc. XX foi marcado por várias realidades dispersas, nomeadamente: as companhias teatrais estatais que continuavam a exhibir peças de teatro naturalista em grandes salas de edifícios teatrais históricos de palco à italiana; as companhias de teatro que se centravam no Parque Mayer, que se regiam por empresários que regulavam o teatro comercial de revista<sup>105</sup> e que construía teatros de raiz com o lucro final das apresentações; e por fim as companhias independentes, que sem grandes recursos, adaptavam e reabilitavam edifícios e espaços confinados criados para outros usos, como os Teatros de Bolso.

As companhias teatrais experimentais independentes que surgiam tinham como necessidade primordial a procura e a criação de espaços próprios, visto que os teatros nacionais nem sempre se encontravam disponíveis para que pudessem expor os seus trabalhos. Como resultado, foram sendo construídos pequenos teatros em espaços alternativos ou adaptados para o efeito, conhecidos como Teatros de Bolso, com as características dos grandes teatros, mas em ponto pequeno, quer o público, quer a caixa cénica. Estes teatros são na sua essência teatros/auditórios de palco frontal passíveis de serem alterados formalmente. Assiste-se assim, em Portugal durante o séc. XX, à adaptação do edifício teatral a espaços preexistentes, bem como ao aumento das manifestações teatrais onde a rua e o espaço público estão presentes.

O surgimento de novos espaços adaptados em Lisboa começou a fazer parte do quotidiano da população, onde locais comuns com usos distintos funcionavam como nichos do teatro independente e ao serviço da divulgação cultural. Exemplo disso é a Casa da Comédia, um espaço recuperado em 1962 por Fernando Amado (1899 – 1968) com o desenho prévio de Almada Negreiros (1893 – 1970), que resultou da transformação de uma antiga carvoaria situada na Rua S. Francisco de Borja. Um edifício oitocentista com planta rectangular, cujo piso térreo não possuía elementos arquitectónicos com relevância artística. Mais tarde, no ano de 1986, por proposta de Filipe la Féria (1945 –), director da companhia naquela época, é-lhe acrescentado um novo corpo projectado com cobertura plana para aí receber a bilheteira e a zona do *foyer* e do bar. A alteração resultou numa acolhedora sala de teatro de bolso com capacidade para 92 pessoas. Sem subsídios externos, o

---

<sup>105</sup> Os diferentes tipos de edifício teatral do Parque Mayer são devidamente abordados no seguinte subcapítulo, seguindo-se no último capítulo desta investigação a apresentação de um projecto conceptual de um teatro para a Lisboa do séc. XXI.

teatro subsistia com a cotização dos sócios que também eles procuravam um local experimental de teatro de vanguarda, que era partilhado por muitos colectivos seus contemporâneos.

Uma referência marcante no âmbito dos espaços teatrais experimentais dos anos 70, é o Teatro Comuna, um teatro de pesquisa, iniciado em 1972 e fundado por João Mota<sup>106</sup> (1942 –). O Comuna estreou-se na Praça José Fontana numa garagem alugada, transformada em teatro com o apoio do empresário Vasco Morgado (1924 – 1978). Subsidiado pela Fundação Gulbenkian, o Teatro Comuna passou a actuar na Avenida Almirante Reis, onde ocupou uma antiga sala de fabricação na Sociedade Central de Cervejas. Mais tarde, no ano de 1975, ocupou o conhecido “Casarão Cor-de-Rosa” situado na Praça de Espanha que se encontrava abandonado há vários anos. Este espaço funcionara anteriormente como colégio e residência para mães solteiras da Santa Casa da Misericórdia, tendo sido então transformado num teatro com capacidade para duzentas e trinta pessoas.

De mencionar também o Teatro da Cornucópia lamentavelmente fechado por falta de verbas no ano de 2016. Este teatro foi fundado em 1973, tendo sido inaugurado no antigo Teatro Laura Alves, na Rua da Palma, actualmente transformado numa sapataria, sob a direcção de Luís Miguel Cintra (1949 –) e Jorge Silva Melo (1948 –), ambos actores profissionais com origem no teatro universitário. Até ao dia 25 de Abril de 1974 a Cornucópia não dispunha de sede própria e subsistia com poucos recursos financeiros. Em 1975, altura em que a companhia era já subsidiada pelo Estado Português, mudou-se para um antigo centro de amadores de ballet, situado na Rua Tenente Raúl Cascais, no Bairro Alto. Este foi totalmente intervencionado, criando um espaço mutável, para assim acomodar o teatro, bem como outros tipos de espectáculos.

Por sua vez, o Teatro Ibérico, um teatro com particularidades arquitectónicas de sala notórias, surge em 1981 por meio de um grupo de jovens actores, dos quais Xosé Blanco Gil (1946 – 2010).

Mais tarde, o IEFP, Instituto do Emprego e Formação Profissional, concedeu à companhia a possibilidade de utilizar a igreja do antigo Convento de São Francisco de Xabregas, de excepcional acústica e beleza arquitectónica. Quando ocupado pelo Teatro Ibérico, este espaço religioso singular transforma-se num espaço teatral de características únicas.

O Teatro Turim, aberto ao público em 2010, leva a actriz Anabela Moreira (1976 –) a dinamizar este espaço teatral, transformando a sala do Cinema Turim, situado na cave de um

---

<sup>106</sup> Um actor, encenador, professor e teatrólogo português., fundado e director da companhia A Comuna – Teatro de Pesquisa (1972), presidente da Escola Superior de Teatro e Cinema (1998) e Foi director do Teatro Nacional D. Maria II (2011).

pequeno centro comercial em Benfica, numa sala de teatro experimental ao serviço da cultura experimental. O Centro Comercial Turim abriu portas em 1984 e dispunha, para além das lojas, de uma sala de cinema que viria a exhibir grandes êxitos de bilheteira, mas que encerrou no ano 2007 por força das grandes salas de cinema dos novos centros comerciais com as quais não conseguia competir. As características e confortáveis cadeiras de veludo vermelho do antigo cinema estão ainda presentes e em uso no teatro.

De referenciar ainda o Teatro do Bairro, um teatro de bolso do início do séc. XXI. Este teatro apresenta-se como um espaço amplamente versátil, tanto formalmente, como nos materiais usados, um espaço que é simultaneamente uma sala de teatro, uma sala de cinema, de concertos, de dança, de tertúlia e de encontros de diferentes artes. Fundado em 2011 sob a direcção do produtor Alexandre Oliveira e do encenador António Pires, e explorado pela produtora de cinema e de teatro Ar de Filmes, o teatro resulta da transformação do edifício do extinto Diário Popular, propriedade da Interpress. Esta é uma sala interdisciplinar que coabita uma a história do local.

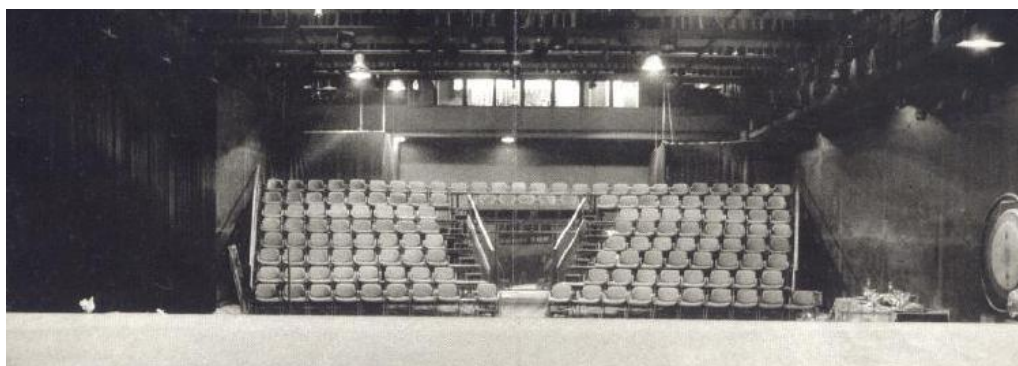


Figura 118 – Fotografia da sala do Teatro da Cornucópia  
Fonte – Teatro da Cornucópia, acedido em Maio de 2017.

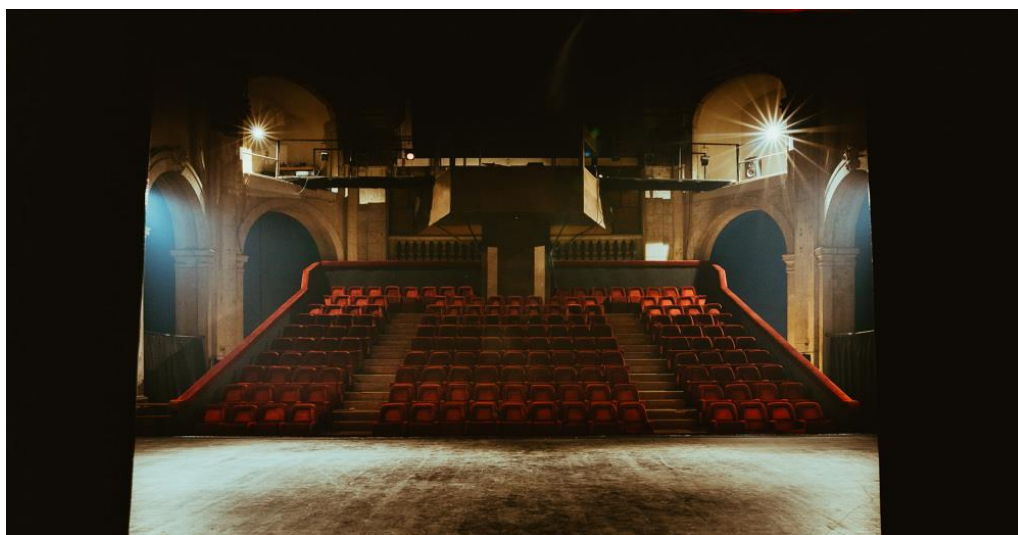


Figura 119 – Fotografia da sala do Teatro Ibérico  
Fonte: Teatro Ibérico, acedido em Maio de 2017.

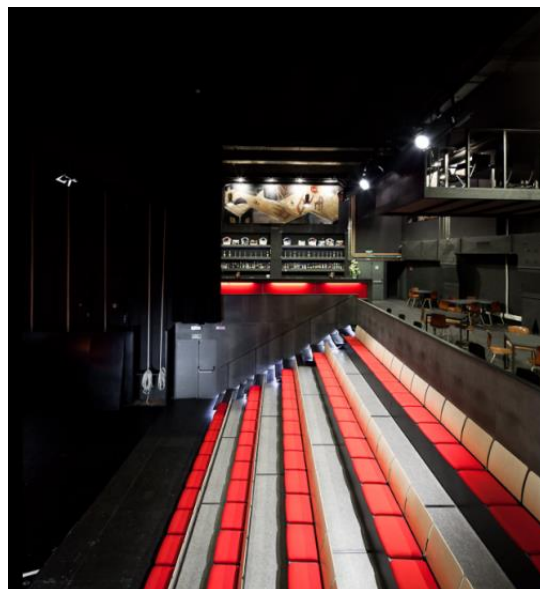
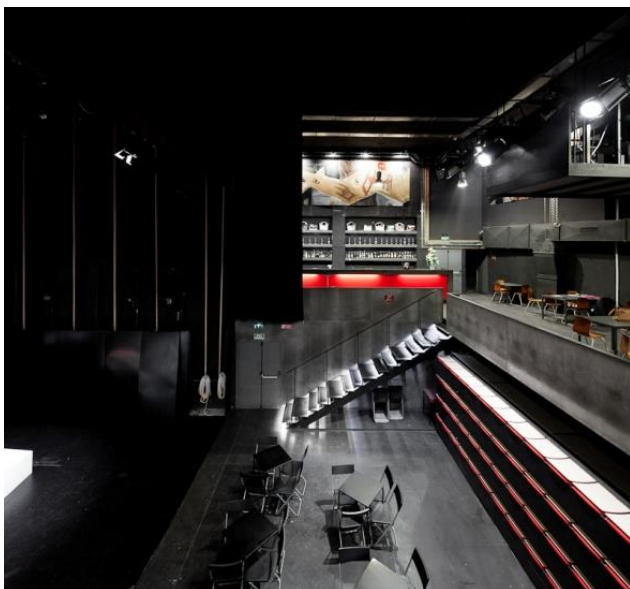


Figura 120 – Fotografias da sala do Teatro do Bairro  
Fonte: João Morgado, 2012.

Muitos dos teatros de bolso nasceram e adaptaram-se a espaços e edifícios que já existiam, paralelamente à existência dos grandes teatros nacionais tendencialmente estagnados nas suas luxuosas salas clássicas, apoiados por subsídios estatais, conforme referenciado anteriormente. Este tipo de teatro coexistiu com os grandes edifícios teatrais se faziam construir no Parque Mayer em Lisboa, sobretudo com apoios e fundos de privados. O teatro de bolso, revolucionário e vanguardista, adquiriu diferentes usos, adquirindo as características *sui generis* da singularidade histórica e formal dos edifícios que ocupava, e adaptando-se a um modelo de sala frontal que funciona nas mais variadas formas de edifícios.

Com capacidade de apropriação espacial, o teatro de bolso é experimental e irreverente, e pode ser desenvolvido em festivais itinerantes e tournées, adaptando-se e adaptando edifícios, ruas, praças, e uma panóplia de elementos variados, integrando-se em bairros e locais urbanos, procurando simultaneamente integrar-se no quotidiano do seu público. Este tipo de teatro assume qualquer espaço como seu, tirando proveito da sua essência e preexistência e agregando-se ao dia a dia das pessoas como parte integrante dos espaços que frequentam. Esta envolvência cidadina e dos espaços públicos, permite imprimir nas pessoas uma experiência pessoal, uma vez que o espectador passa a ser parte integrante do espectáculo e a contribuir para a sua existência.

Na sequência dos teatros de bolso, são de referir outras manifestações teatrais que também se destacaram no âmbito da integração do teatro no espaço urbano da cidade, como os espectáculos que ocorreram no Metropolitano de Lisboa no ano de 2008, inseridos na iniciativa “Teatro a Metro”,

integrando peças de teatro e histórias que se fundem com a realidade<sup>107</sup> num transporte público. Outra iniciativa a destacar ocorreu no mesmo ano com o nome “Teatro das Compras”, com espectáculos de curta duração no interior das lojas tradicionais da Baixa de Lisboa, na tentativa de não só valorizar a história e tradição destas lojas no panorama nacional, mas também de integrar o teatro nos a fazeres quotidianos da população.

Foram precisamente estas experiências, em que a ficção se dilui na realidade e vice-versa, que sustentaram os primeiros passos para o nascimento do chamado teatro imersivo em Portugal, em género de experimentação. Este formato de representação obteve desde logo grande receptividade por parte do público português, como a peça de 2015 “E morreram felizes para sempre”, referenciado anteriormente, ou a peça “Alice – O outro lado da história” de 2016, ambas apresentadas no Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa, Hospital Júlio de Matos, cujas apresentações teatrais dependeram da adaptação de um edifício desactivado naquele hospital, proporcionando experiências únicas ao espectador-actor.

A experiência vivida é valorizada sobre qualquer acção, sendo que o local escolhido interfere directamente com a mensagem e sentimento que se pretende transmitir ao público, e que o edifício teatral oferece versatilidade à experiência que se deseja alcançar. Este tipo de teatro, presente no séc. XXI, poderá indicar o que se deseja encontrar e receber do teatro num futuro próximo, ou seja, experiências sociais marcantes, locais impregnados com histórica e edifícios que podem ser adaptados. “É uma tendência com forte impacto na indústria do entretenimento que surge como resposta à cultura digital. Quando muito do conteúdo cultural contemporâneo é oferecido online, a vontade de desconectar-se alia-se à possibilidade de viver uma experiência imersiva: eis o trunfo do teatro atual” (Biz, 2017).

---

<sup>107</sup> Em 2012 na apresentação da peça “A Audição” contava a história de um exótico director e o seu fiel assistente que decidem realizar uma audição para escolher os actores para um musical baseado em histórias de encontros e desencontros numa estação de metro.





## 5. O PARQUE MAYER, CIDADE, TEATRO E SOCIABILIDADE

*“A primeira paixão começa com a guitarra portuguesa, com o som da guitarra portuguesa. É um choro, aquilo é um choro. A minha curiosidade era: o que é que a guitarra vai fazer a seguir a voz. Porque a voz chama e a guitarra responde. Ficava sempre à espera da resposta. E eu, com 5 anos, comecei a cantar no restaurante! O parque mayer ainda estava vivo e os actores iam lá cear e ouvir fado. Por essa altura o Parque Mayer era o lugar mais importante de Lisboa. Um lugar de encontros, onde se juntavam aos grandes nomes da cena teatral lisboeta, as figuras ilustres que constituíam a sociedade da época. Os meus pais diziam-me que era o local mais movimentado da cidade. O público concentrava-se ali para assistir ao que constituía na altura o entretenimento predilecto: a Revista, ou melhor, o Teatro de Revista. É curioso perceber a comoção das pessoas que assistiram a este período áureo da Revista à Portuguesa, ao recordar os bons momentos que passaram naquele espaço tão especial, tão cheio de história. Há que mantê-lo vivo na nossa memória. O Parque Mayer é uma referência da nossa Lisboa e a cultura portuguesa está indubitavelmente, ligada a este lugar.”*

Mariza

(Trigo & Reis, Parque Mayer 1922-1952 - volume 1, 2004, p. 175)

### **5.1. O PARQUE NA CIDADE**

O Parque Mayer e os seus quatro teatros representam um dos lugares mais significativos da história do teatro português do séc. XX. Um lugar de grande importância e singularidade do ponto de vista geográfico no panorama da cidade de Lisboa, da história da arquitectura teatral e da vivência social e respectivas sociabilidades.

Considera-se, neste caso, necessário o estudo aprofundado do Parque Mayer, indispensável à compreensão de um conjunto de factos que complementam a percepção da evolução da história das artes do espectáculo em Portugal. O entendimento deste lugar singular possibilitará perceber as principais premissas inerentes ao estudo de qualquer espaço teatral, das quais fazem parte as relações directas entre o teatro e a cidade, que se inter-relacionam por sua vez, com o espaço social enquadrado em cada momento histórico. Localizado no centro de Lisboa, o Parque Mayer reúne assim, todas estas inter-relações essenciais, tanto à compreensão e interpretação dos diferentes espaços teatrais, como à sua projecção futura, respeitando e respondendo às necessidades urbanas e sociais em questão. Considera-se, desde já, que o Parque Mayer possui um conjunto de características *sui generis*, o qual resultaram no maior recinto de teatros em Lisboa no séc. XX., conforme antecipado anteriormente.

No princípio do séc. XIX, a sociedade portuguesa procurava desenvolver-se no sentido de acompanhar as grandes cidades europeias, alvo de grandes renovações urbanas das zonas centrais que incluíam a criação de parques lúdicos e temáticos. Com o objectivo de igualar as tendências mais progressistas da Europa, foram iniciadas nos finais do mesmo século algumas obras com significância urbana na cidade de Lisboa, como a estação dos caminhos-de-ferro do Rossio e a Avenida da Liberdade em substituição do antigo Passeio Público. No seguimento do desenvolvimento desta zona da cidade surgiu um recinto com características únicas, o Avenida Parque, mais conhecido por Parque Mayer.

Os primeiros sinais de urbanização na zona do actual Parque Mayer surgem após o terramoto de 1755. Até então existiam apenas pequenas quintas e aglomerados orgânicos de casas junto à Rua do Salitre, a qual operava como eixo de saída da cidade. Esta era uma zona maioritariamente rural, tendo recebido após o terramoto um número significativo de pessoas desalojadas, oriundas de várias zonas da cidade, dando origem a um novo bairro lisboeta, o Bairro

da Cotovia, actual Bairro da Alegria. A manifestação dos primeiros espaços lúdicos<sup>108</sup> nas proximidades do bairro incentivou a construção de novas habitações, em que o Passeio Público, anteriormente inaugurado em 1764, funcionava como pólo de atracções de carácter social.

Por sua vez, a Travessa do Salitre, local onde se encontra o Parque Mayer, era desde o século XVIII uma zona de diversão por excelência, pelo que se pode afirmar que o parque surgiu de forma integrada no contexto urbano da cidade de Lisboa. Na zona baixa da rua foram sendo instalados espaços de entretenimento e lazer, nomeadamente um tauródromo e o Teatro do Salitre ou das Variedades, ambos demolidos em 1879, assim como um circo, retirado em 1875<sup>109</sup>, e vários botequins e bilhares.

De referir que o Parque Mayer surge assim, numa situação morfológica interessante de se analisar, apresentando-se como um parque situado no interior de um quarteirão fechado e limitado por um grande muro que o isola do jardim botânico e dos logradouros dos prédios da Rua do Salitre, da Travessa do Salitre e da Praça da Alegria. Conforme ilustra a figura 121, uma planta cartográfica da autoria do Engenheiro Filipe Folque (1800 – 1874), o edificado junto ao limite dos jardins do parque, assim como o palácio da Rua do Salitre, pertenceram a uma das ordens religiosas de então, tendo sido mais tarde vendidos aquando da abolição das ordens religiosas por Sebastião José de Carvalho e Melo (1699 – 1782), comumente referido como Marquês de Pombal. No mapa são ainda visíveis algumas das actividades teatrais onde actualmente se desenvolve a Avenida da Liberdade. De referir também que após a transformação do Passeio Público, a integração do parque de divertimentos acontece com naturalidade e fundamento do de vista da evolução histórica do local.

---

<sup>108</sup> Embora seja considerado um “espectáculo” macabro e desumano nos dias de hoje, era costume assistir-se na Praça da Alegria no séc. XIX ao enforcamento dos condenados, apanhados em flagrante delito, onde uma grande audiência aplaudia entusiasticamente. Este evento era um dos espectáculos lúdicos daquele bairro.

<sup>109</sup> Construída em 1780, a praça de touros do Salitre apresentava touradas, garraíadas e brincadeiras a cavalo. Em 1857 foi construído o Teatro do Salitre. Após obras de melhoria adquire o nome de Teatro das Variedades, um teatro que tinha como principal atracção o espectáculo de magia. Em 1860 a praça de touros foi então substituída pelo Teatro Circo Price, construído por Thomas Price. Posteriormente ao encerramento do teatro, um dos palhaços da companhia, Henry Whittoyne, criou em 1875 os recreios Whittoyne, no local onde actualmente existe a estação de comboios do Rossio, tendo sido fechado poucos anos depois, após um incêndio em 1879. Com a criação de Avenida da Liberdade (1880 – 1886) alguns destes espaços foram demolidos, como a praça de touros, o Teatro Variedades e o Circo Price.

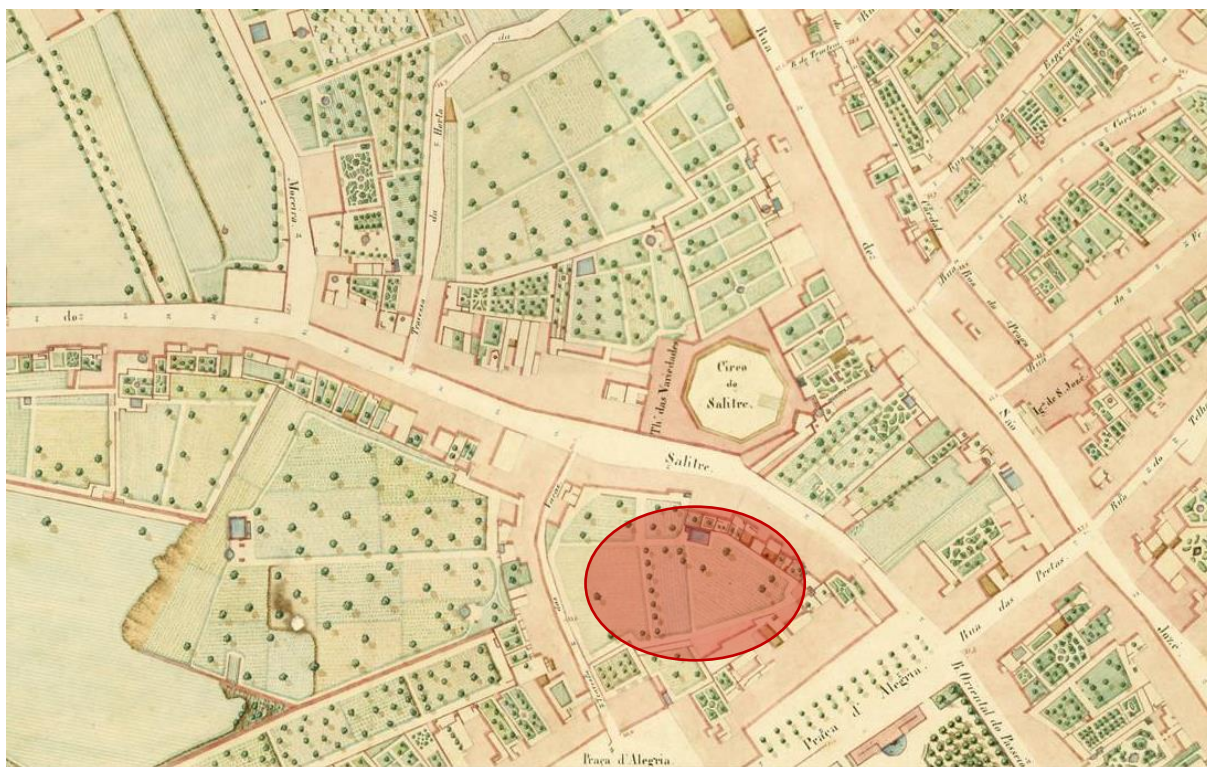


Figura 121 – Carta Topográfica de Lisboa<sup>110</sup>

Fonte: Engenheiro Filipe Folque, Arquivo Municipal de Lisboa, 1857.

Após ter pertencido a várias pessoas, o parque foi adquirido por Adolfo Lima Mayer (1838 – 1918), que mandou demolir o antigo palácio para construir em seu lugar um novo palácio, o Palácio Mayer, ainda hoje no local, e uma grande zona de jardins. O palácio funcionava em 1918 como um clube de jogo nocturno, discreto e sofisticado, onde muitas senhoras entravam sob anonimato e de mascarilha. Contudo, o secretismo do Palácio Mayer terminou pouco tempo depois, em 1927, após a inauguração do Avenida Parque em 1922, posteriormente substituído pelo Parque Mayer<sup>111</sup>.

Por sua vez, os jardins envolventes foram adquiridos em 1920 por Artur Brandão (1876 – ?), e comprados no ano seguinte por Luís Galhardo<sup>112</sup> (1874 – 1929), referenciado como um dos

<sup>110</sup> A vermelho a localização dos jardins do Palácio Mayer.

<sup>111</sup> O Avenida Parque foi inaugurado a 15 de Julho de 1922 com uma área de dezassete mil metros quadrados.

<sup>112</sup> Oficial do exército, jornalista, dramaturgo e empresário teatral, foi administrador do Teatro Nacional D. Maria II em 1922 e 1923 e empresário dos teatros Avenida, Maria Vitória, da Rua dos Condes, do Gymnasium, Apolo, Trindade, São Luís, Variedades e Eden. Assinou e produziu diversos sucessos de revista sob o pseudónimo “Luís de Aquino”, tendo contribuído para o sucesso de artistas como Beatriz Costa (1907-1996), Estêvão Amarante (1894-1951) ou Vasco Santana (1898-1958). As suas duas primeiras peças originais de autor foram, “A Primeira Pedra”, um drama social em quatro actos e “Os Pelintras”, uma comédia acerca dos costumes em três actos. Em parceria com outros autores, fundou ainda a Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses (SECTP), actual Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) com a finalidade de proteger e defender os direitos dos autores e compositores teatrais.

criadores da revista à portuguesa, responsável pela constituição conjunta da Sociedade Avenida Parque, após a partilha familiar do Palácio Mayer e dos jardins envolventes, tendo mandado construir diversas casas de espectáculo vocacionadas para o teatro de revista, transportando deste modo o espírito das feiras para uma nova vivência teatral<sup>113</sup>.

Rapidamente o Avenida Parque alcançaria o estatuto do recinto mais popular da cidade de Lisboa, funcionando inicialmente apenas como feira no Verão, em substituição da feira de Agosto do Parque Eduardo VII. Porém, devido à grande afluência registada, as precárias instalações e estruturas temporárias foram transformadas em equipamentos culturais de considerada notabilidade. Apesar das deficitárias estruturas iniciais e da necessidade de um planeamento de conjunto fundamentado, o Parque Mayer transformou-se assim, na maior feira de divertimento da capital portuguesa, uma pequena *Broadway* lisboeta de diversão nocturna, dotada de restaurantes, bares e cabarets, bem como casas de tiros, teatros de revista e outras casas de diversão e espectáculos.



Figura 122 – Planta dos Jardins do Parque Mayer e da Avenida da Liberdade  
Fonte: Sob a direcção de Júlio António Pinto, Lisboa de Frederico Ressano Garcia, 1989.

Figura 123 – Fotografia do Palácio Lima Mayer  
Fonte: Paulo Guedes, 1902.

---

<sup>113</sup> Realizou-se em 1932 no Parque Mayer, por sugestão de Leitão Barros, o primeiro desfile de grupos representantes dos bairros lisboetas, este desfile viria mais tarde a dar origem às actuais marchas populares por altura da celebração do santo padroeiro de Lisboa, Santo António.





Figura 124 – Fotografia aérea do Parque Mayer  
Fonte: Autor desconhecido, década de 1930.

## 5.2. OS TEATROS NO PARQUE

À semelhança do que acaba de ser referido, nos primeiros anos do Parque Mayer, os espaços teatrais contavam com instalações precárias, mais concretamente modelos temporários ao estilo das feiras. Nos anos 30 e 40 do séc. XX o divertimento no parque dependia das pequenas barracas “dos tirinhos”, dos espaços improvisados de pugilismo e luta-livre, no intitulado Estádio Mayer, e das atrações circenses no *EL Dourado*, espaços que rapidamente se transformaram em construções mais elaboradas de restaurantes e teatros, atraindo um público culturalmente mais aficionado.

O Parque Mayer continuava a crescer e a sua importância no panorama teatral nacional era cada vez maior. Estavam assim criadas as bases para a construção do primeiro teatro de revista, o Teatro Maria Vitória, o primeiro dos quatro teatros que viriam a ser construídos no recinto e que abriu portas na noite de 1 de Junho de 1922, homenageando com o seu nome a fadista e atriz Maria Vitória (1891-1915).

Inicialmente com precárias instalações de madeira e serapilheira, ao estilo das barracas das feiras, o espaço do teatro foi substituído posteriormente por um sólido edifício em alvenaria. Um teatro de planta regular, fazendo lembrar os *jeux de paume* franceses. Teve como primeiro espectáculo a revista “Lua Nova” de dois actos e onze quadros, da autoria dos escritores e dramaturgos, Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes, João Bastos e Henrique Roldão, e música de Alves Coelho, e tinha

principal aposta cultural as canções populares portuguesas, tendo recebido uma grande afluência de espectadores no primeiro ano da sua existência.

No dia 10 de Maio de 1986, um incêndio destruiu parcialmente o teatro, afectando o palco, a cobertura e os camarins, pelo que a companhia de teatro foi temporariamente transferida para o teatro Maria de Matos<sup>114</sup>, até conclusão da recuperação da sala. De referir que a sua reconstrução só foi possível devido aos apoios dos empresários Hélder Freire Costa (1941 –) e Vasco Morgado Junior, que mandaram reergueram o teatro em parceria com o arquitecto do século XX, e autor do projecto, Barros Gomes. A reabertura do teatro teve lugar no dia 2 de Março de 1990 com a estreia da revista “Vitória, Vitória”, com a presença do então Presidente da República Portuguesa Mário Soares (1924 – 2017).



Figura 125 – Fotografia do exterior do Teatro Maria Vitória  
Fonte: Eduardo Portugal, Arquivo Municipal de Lisboa, 1943.

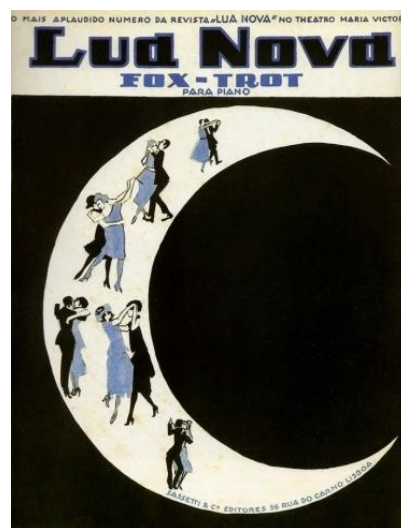


Figura 126 – Partitura para piano da Revista Lua Nova  
Fonte: Museu do Teatro, 2017.

---

<sup>114</sup> As suas instalações foram cedidas pela Câmara Municipal de Lisboa, por acção do então presidente Nuno Krus Abecassis (1929 – 1999).



Figura 127 – Fotografia da fachada do Teatro Maria Vitória  
Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa, 1967.

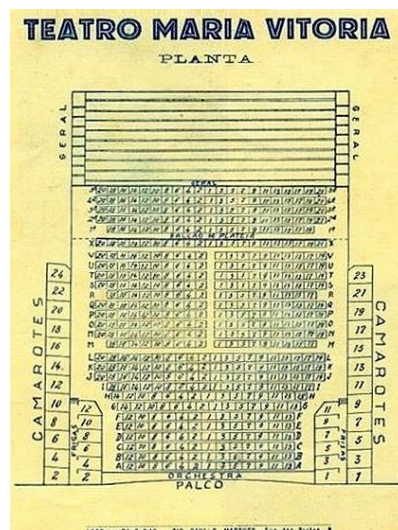


Figura 128 – Planta do Teatro Maria Vitória antes do incêndio de 1986  
Fonte: Arquivo Luciano Reis, 1940.

Salienta-se que o Teatro Maria Vitória apresentou o maior número de espectáculos de teatro de revista do conjunto de todos os teatros existentes, sendo o único teatro em funcionamento nos dias de hoje no Parque Mayer. Durante os tempos áureos do teatro, “com um simples bilhete de acesso comprado à noite, o cidadão pacato, disposto a esquecer a monotonia ou as preocupações de um dia de trabalho, conquista o direito à cidadania desse grande mundo onde tudo é diferente, das pessoas às coisas, ao próprio ar que se respira, onde a realidade se confunde com a fantasia, o drama com o riso, a fortuna com a pobreza” (Trigo & Reis, 2004, p. 27). Dois anos após a inauguração do Maria Vitória seguiu-se a construção do Teatro Variedades, inaugurado a 8 de Junho de 1926. Um teatro idealizado logo após a construção do primeiro teatro, em resposta às sucessivas sessões de espectáculos que ocorriam todas as noites. O primeiro espectáculo apresentado intitulava-se “Pó de arroz”, de dois actos e dez quadros, da responsabilidade do grupo “Gregos e Troianos”, um pseudónimo que ocultava os nomes de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes (1874 – 1960), João Bastos, Alberto Barbosa, Luís Galhardo (1874 – 1929) e Xavier de Magalhães.

De referir ainda que o Teatro Variedades foi um projecto do arquitecto Urbano de Castro, preparado para apresentações de revista e de teatro declamado e que proporcionava espectáculos de natureza cómica. Construído junto à entrada do Parque Mayer, sobre o lago dos antigos jardins, apresenta uma estrutura imponente e desenvolve-se numa planta de sala tendencialmente mais complexa, relembrando as óperas barrocas em forma de ferradura, embora a uma escala bem menor. À semelhança de outros edifícios do Parque Mayer, o Teatro Variedades foi também afectado por um incêndio no ano de 1966 na altura em que estava em cena a peça “Descalços no parque”. Na



década de 90, o teatro é novamente renovado no seu interior, tendo mais tarde acolhido o programa emitido pela Radio Televisão Portuguesa (RTP) “Grande Noite”, de Filipe La féria, em 1992.



Figura 129 – Fotografia do exterior do Teatro Variedades  
Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa, 1937.

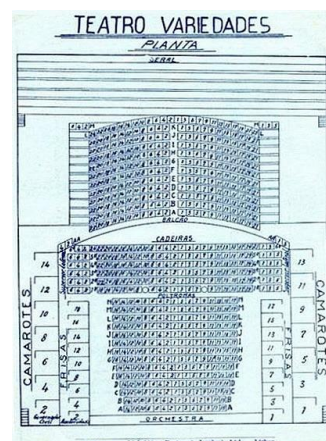


Figura 130 – Planta do Teatro Variedades  
Fonte: Arquivo Luciano Reis, 1939.

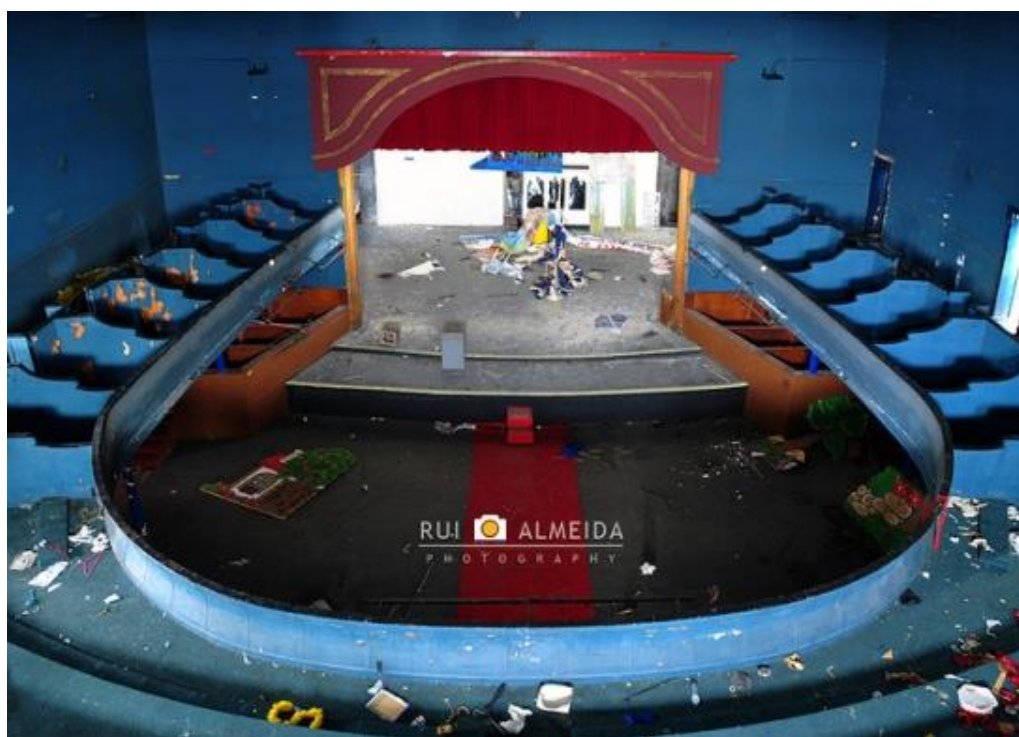


Figura 131 – Fotografia da sala do Teatro Variedades  
Fonte: Rui Almeida, 2014.

O terceiro teatro construído no parque foi inaugurado a 10 de Julho de 1931 com o nome de Capitólio, entretanto classificado como edifício de interesse público. Apresenta-se como um marco

do modernismo português, de linhas puristas e racionalistas, igualando os modelos arquitectónicos de vanguarda do movimento moderno internacional, demarcando-se assim, das fachadas populares do Teatro Maria Vitória e do Variedades. O seu projecto resulta da pareceria do arquitecto Luís Cristino da Silva (1896 – 1976), técnico responsável pelo pórtico de entrada do Parque Mayer de estilo arte déco, e do engenheiro José Belard da Fonseca (1889 – 1969), responsável pela inovadora estrutura de betão armado.

Utilizado inicialmente como teatro de revista e salão de música, o Cineteatro Capitólio foi palco de espectáculos pioneiros como filmes nacionais, filmes pornográficos, operetas e inclusive apresentações circenses. A introdução de inovações tecnológicas, como as primeiras escadas rolantes do país que permitiam o acesso ao terraço, onde decorriam sessões de cinema ao ar livre no Verão, e uma pista de patinagem no gelo no seu interior<sup>115</sup>, contribuiu, a par da arquitectura, para a demarcação do edifício dos demais do Parque Mayer. Equipado com um dos melhores sistemas de som, a sala exibiu assim, grandes produções portuguesas como a “Severa” de 1931 de José Leitão de Barros (1896 – 1967) e a “Canção de Lisboa” de 1933 de José Cottinelli Telmo (1897 – 1948).



Figura 132 – Fotografia da fachada do Cineteatro Capitólio  
Fonte: Arnaldo Madureira, Arquivo Municipal de Lisboa, 1940.

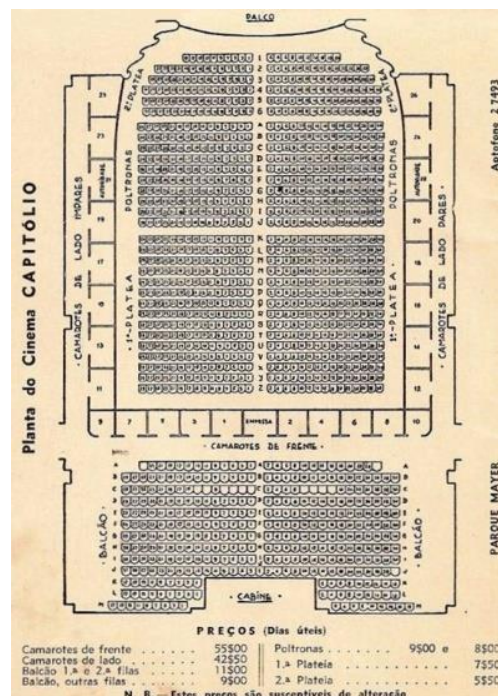


Figura 133 – Planta do Cineteatro Capitólio  
Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa, década de 1930.

<sup>115</sup> O ringue de patinagem no último piso foi utilizado como discoteca, onde se podia patinar ao som de música, denominava-se de "Roller Magic".

Desenhado estrategicamente no coração do recinto, a arquitectura do Capitólio sobressai no Parque Mayer pela sua centralidade, impondo-se no espaço com rigidez volumétrica e simetrias formais, destacando-se grandes planos de fachada transparentes conseguidos através de grandes envidraçados laterais. Apresenta-se com um edifício paralelepipedico, de planta rectangular austera, com desenvolvimento longitudinal, do qual se salientam dois corpos adocados de menores dimensões, igualmente paralelepipedicos, que permitem o acesso aos diferentes pisos. A sua área de implantação é de mil e duzentos metros quadrados com quarenta e dois metros de comprimento por vinte e oito metros de largura, e continha uma grande sala, com capacidade para acolher mil trezentos e noventa e um espectadores, um número bastante superior ao da média dos cinemas da época<sup>116</sup>. Por sua vez, a sala apresentava grande funcionalidade espacial, capaz de receber tanto um espectáculo teatral como uma sessão de cinema.

A fachada deste edifício apresentava um jogo de linhas verticais e horizontais que seguiam a estrutura vertical de alvenaria e de blocos de betão, pontualmente travados por montantes verticais em betão armado. Essas linhas foram entretanto, descaracterizadas devido a obras de remodelação e conservação do edifício em 1933 e 1935. A primeira remodelação incluiu o entaipamento das amplas portas envidraçadas de acesso ao exterior e alterações estruturais no terraço para poder receber uma cabine de projecção para sessões de cinema ao ar livre. Em 1935 e 1936, a planta do edifício foi uma vez mais alterada sob a supervisão do arquitecto, sendo acrescentado à sua estrutura primitiva um balcão superior, frisas e camarotes laterais, ficando habilitado a receber mais espectadores. O palco foi também reestruturado, assim como a cabine cinematográfica.



Figura 134 – Desenhos técnicos dos alçados frontal e lateral do Cineteatro Capitólio  
Fonte: Cristino da Silva, 1925 – 1929.

<sup>116</sup> Salienta-se a título de exemplo o cinema Cinearte em Santos, representativo da nova era da arquitectura modernista.





Figura 135 – Fotografia da sala do antigo Cineteatro Capitólio  
Fonte: Autor desconhecido, 1931.

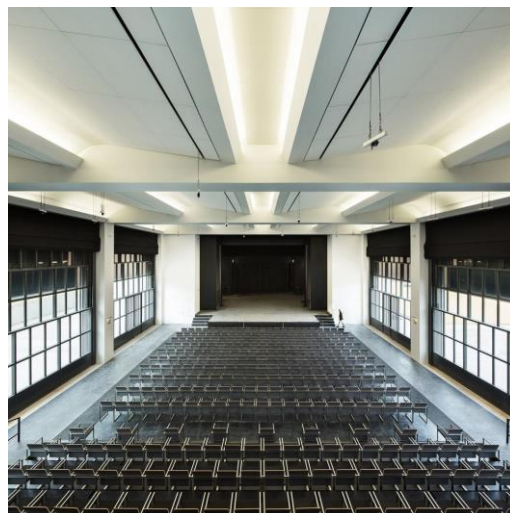


Figura 136 – Fotografia da sala do Cineteatro Capitólio após obras de reabilitação  
Fonte: Nelson Garrido, 2016.

O Teatro ABC foi o quarto e último teatro a ser construído no Parque Mayer no ano de 1956, tendo sido inaugurado na noite de Sexta-feira 13 com a revista “Haja saúde” de Frederico de Brito (1894 – 1977) e Carlos Lopes. Era a única sala aquecida de todo o parque e podia acomodar 552 espectadores. Construído junto ao Teatro Maria Vitória, o espaço começou por funcionar como ringue de patinagem, seguidamente como *cabaret* “Alhambra”, e mais tarde como restaurante “Galo de Ouro” e “Pavilhão Português”, que funcionavam como espaços para espectáculos que reproduziam cinema ao ar livre. O espaço foi também ocupado pelo Cabaret Sevilha e pela Casa Blanca embora não tão conhecidos. Segue-se agora uma passagem da revista de inauguração do Teatro ABC que ilustra os contornos do edifício.

“Agora que o Apolo se despede da vida, um novo teatrinho nasceu, ali no Parque Mayer. Pelas suas proporções, não poderá vir a ocupar o lugar do rei morto. Mas, de qualquer modo, um novo rei foi posto, e posto com aquele indispensável conforto e graça que as modernas plateias de cinema apontam ao teatro. O “beije”, o rosa velho, o verde-seco, combinam-se (que pena as batas das arrumadeiras não entrarem na combinação!) dando um conjunto alegre, nitidamente agradável, a que não falta uma certa comodidade, principalmente quando se está sentado... fora das proximidades da porta, onde será preciso instalar um guarda-vento que nos livre das correntes de ar frio...” (M.A, 1956)



Figura 137 – Fotografia do exterior do Teatro ABC  
Fonte: Jorge Trigo e Luciano Reis, 2004.



Figura 138 – Recorte de jornal com publicidade da inauguração do Teatro ABC  
Fonte: Diário de Lisboa, 1956.

Em 1990 o teatro foi destruído por um incêndio, à semelhança do que aconteceu com outros teatros do Parque Mayer, enquanto levava a cena a revista “Ai! Cavaquinho”, tendo sido transferida para o Cineteatro Capitólio. Três anos depois, voltaria a entrar em funcionamento com o espectáculo “Lisboa meu amor”. Lamentavelmente, o ano de 1997 ditou o encerramento definitivo do Teatro ABC, tendo sido posteriormente demolido em 2015.

De referir ainda que nos tempos áureos do Parque Mayer, os espectáculos eram apresentados em duas sessões durante o período da semana, e três sessões aos Sábados, Domingos e feriados. A lotação esgotava muitas vezes, mesmo quando havia sessões simultâneas nos quatro teatros, Maria Vitória, Variedades, Capitólio e ABC.

### 5.3. A SOCIABILIDADE NO TEATRO

Retomando agora uma percepção mais abrangente, o Parque Mayer surge como elemento organizador e de articulação entre os espaços teatrais, os espaços urbanos e os espaços sociais. As fisionomias sociais desenhadas pelo Parque Mayer, marcaram grandemente a cidade e a história de Lisboa, caracterizando-a. Este lugar representa um espaço teatral arquitectónico e urbano que possibilitou a filtragem e compreensão do tecido social, atraindo diferentes grupos de indivíduos consoante os usos das diferentes casas de espectáculo. Pode afirmar-se que o grupo que

frequentava o Parque Mayer no início do seu funcionamento não corresponde ao grupo social que se deleitava nos espectáculos nas décadas de 60 e 70. Também as diversões e as actividades sofreram uma mudança ao longo dos tempos. Esta diversidade social acompanhou o melhoramento das estruturas teatrais e da própria organização urbana de circulação entre os espaços e vice-versa, ao mesmo tempo que se verificava uma evolução conjunta e em consonância do tipo de teatro que era apresentado.

Para a crítica literária, o teatro de revista tratava-se de um género artístico menor, com pouca relevância cultural e direccionado para um público pouco desenvolvido. Valorizava-se em vez disso, a importação de grandes obras de ópera. No entanto, a revista portuguesa detinha um grande valor enquanto documento sociológico, identitário de uma cultura e época. O Parque Mayer, a catedral da revista portuguesa, era a representação deste espaço sociológico.

Os hábitos dos lisboetas no início dos anos 20 do século passado eram bem diferentes dos habitantes da maioria das cidades europeias. Lisboa apresentava-se como uma cidade triste, em que grande parte da população se vestia de preto, cinzento escuro ou castanho, onde as mulheres não passeavam sozinhas em público nem entravam nos cafés porque seria socialmente mal visto. Este era o público que frequentava o Parque Mayer, um grupo conservador, provinciano, tradicionalista, com fracos recursos económicos “que comia o seu bife e que muitas vezes ia assistir aos espectáculos com o palito na boca, sem sequer tirar o chapéu” (Trigo & Reis, 2004, p. 18). Resumidamente, a temática abordada pela revista ia ao encontro das características da população que assistia, o que em parte, explicava a grande aceitação do público. Os temas explorados eram simples, ridicularizava-se o fraco, troçava-se dos homossexuais, do soldado que não sabia de que lado tinha a mão esquerda nem a mão direita, troçava-se da empregada que queria ver o folhetim de informação da patroa e que não sabia ler nem escrever. “Assim como a tragédia, para o povo grego era uma forma de catarsis religiosa, a revista, (...) para o povo português, é como que uma forma de catarsis social. Nele se purga uma grande parte da gente portuguesa, pelo menos uma vez cada ano, de trezentos e cinquenta e cinco dias de enfatuamento social” (Simões, 1959).



Figura 139 – Feira de Agosto no Parque Eduardo VII  
Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa, 1911.



Figura 140 – Teatro dos Fantoques no Parque Mayer  
Fonte: Autor desconhecido, 1929.

Foi sobretudo no período do pós-guerra, após a Segunda Guerra Mundial 1939 – 1945, um momento propenso a rupturas e transformações culturais, que se assistiu à evolução do teatro português no sentido da renovação da linguagem dramática, com a ajuda de vários actores e grupos independentes.

O campo da revista portuguesa sofreu algumas alterações socioculturais desencadeadas pela renovação do teatro português do pós-guerra, tendo-se alcançado um espectáculo assumidamente musicado, animado e popular, repleto de actualidades que, num tom ligeiro, se dirigia ao espectador com figuras que lhe eram bem familiares e facilmente reconhecíveis como os políticos, os desportistas, as figuras da moda, os artistas, a estrutura familiar, a vida económica. Gradualmente, o teatro de revista começou a ser aceite por outro tipo de público, numa linguagem mais íntima e num estilo de diálogo actor-espectador.

Os anos 30 e principalmente, os anos 50 foram duas décadas de grande evolução para o teatro de revista, tendo surgido consecutivamente a necessidade de operar uma mudança, pois os modelos empregues eram demasiado repetitivos. Viviam-se novos tempos e a sociedade estava a mudar no sentido do progresso. O teatro tendia a acompanhar os costumes e o pensamento colectivo tendo-se observado maior cuidado para com os trajes, os cenários e figurinos, bem, como com as luzes e todo o aparato cénico. Mantendo o ritmo acelerado sem tempos mortos e constante

piada humorística, próprio dos quadros revisteiros, a fantasia das peças de revista sobrepôs-se às intrigas, a insinuação pornográfica deu lugar à intervenção crítica e os valores espetaculares elevaram-se aos literários.



Figura 141 – Fotografia de uma barraca de petiscos e divertimentos no Parque Mayer  
Fonte: Joshua Benoliel, Arquivo Municipal de Lisboa, anterior a 1932.



Figura 142 – Fotografia do Interior de uma barraca de tiro no Parque Mayer  
Fonte: Ferreira da Cunha, Arquivo Municipal de Lisboa, década de 1930.

Pouco a pouco o Parque Mayer começou a ser povoado pelos mais diversos tipos de pessoas, comerciantes, empresários, empregados de café e de restaurantes, meninas dos “tirinhos”, coristas, vendedores de livros, cenógrafos, autores teatrais, jornalistas e artistas. Albano Zink Negrão destaca no seu livro, intitulado “O Parque Mayer”, algumas das figuras mais conhecidas e emblemáticas que o frequentavam, ainda hoje presentes na memória de quem lá trabalhou. A referência do autor permite compreender melhor a composição do grupo de indivíduos que geralmente habitava e fazia parte deste grande recinto lúdico e cultural.

“Habitante” dos mais típicos do Parque Mayer, Pinto de Campos é tão arreigadamente “parque-mayerquino” que, quando não vai lá jantar, logo previne os amigos:

– Hoje, não janto em casa!” (Negrão, 1972, p. 23)<sup>117</sup>

“Baixa e forte, cabelos de prata, sorriso bondoso, a Aidinha aparece quase sempre ao cair da noite, distribuindo “bons-dias” pelos amigos. (...) quando os artistas seus amigos vão em digressão à capital nortenha, já sabem qual é o recado da Aidinha:

– Querido, vai ao Bulhão e traz-me meio quilo de tripas enfarinhadas...” (Negrão, 1972, pp. 26, 27)<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> Refere-se a António José Pinto Campos (1908 – 1975), uma das figuras mais emblemáticas do Parque Mayer, onde trabalhou essencialmente como cenógrafo e figurinista no teatro de revista.

O movimento teatral português na década de 60 foi claramente influenciado por movimentos e tendências internacionais. Adicionalmente ao teatro declamado e do teatro de revista, surgiu um novo tipo de teatro, oriundo sobretudo dos grupos experimentais universitários, o principal motor do movimento do teatro independente, responsável por atrair um público diferente e renovado. Por sua vez, o teatro de revista não foi esquecido pelo público, acompanhando sempre o desenvolvimento destes movimentos artísticos e introduziu nos textos e nas músicas, pouco a pouco inspirações de teatro *nonsense* e do teatro absurdo, que ajudou a atrair um público mais culto e moderno.

Nos anos 60, a célebre frase, “oh freguês vai um tirinho?” ficou desactualizada, passaram a existir os tirinhos mecânicos em caixas americanas, que os entendidos explicavam que funcionavam à base de células fotoeléctricas. Modernizavam-se os tempos, e consigo o seu público, assistiu-se com naturalidade à presença de grandes nomes nacionais e internacionais que visitavam o parque e que por lá ficavam encantados. Freqüentadores como o General Costa Gomes (1914 – 2001), a fadista Amália Rodrigues (1920 – 1999), o escritor Jorge Amado (1912 – 2001), alguns nomes conhecidos da política, do jornalismo, do desporto. Esta diversidade, tal como refere Helder Freire Costa (2006, pág. 9), “(..) permitiu a existência de uma vida própria, como que numa aldeia dentro duma cidade”<sup>119</sup>.

O Parque Mayer funcionava com uma dinâmica diária própria e, em diferentes horários, o seu tipo de público variava. De manhã o parque enchia-se de abastecedores e comerciantes que vinham carregar mercadoria para os cafés e restaurantes. À hora de almoço os restaurantes enchiam-se do mais variado público, como bailarinos, desportistas, fotógrafos, cenógrafos, empresários e jornalistas, alguns bem conhecidos da sociedade, que se distribuíam pelos restaurantes, cafés e esplanadas. Durante a tarde, muitos ficavam a assistir à chegada das coristas e dos artistas de revista que se deslocavam para os seus ensaios, que começavam geralmente às três

---

<sup>118</sup> Conhecida como a Aidinha das jóias, uma figura do Parque Mayer, costumava entrar nos camarins e vender jóias de “ouro” e “pedras preciosas” às atrizes das revistas. Chegou inclusive a participar como corista em algumas peças por substituição ou desistência de artistas.

<sup>119</sup> “O parque era um divertimento popular acessível a grande parte da população onde se dilui as classes e distinções sociais, como comprova um inquérito sociológico de 1987/88 ao ABC, onde revela a predominância do pequeno burguês, bem como as classes médias, e uma fraca percentagem da presença do estrato do operariado, embora avançando uma composição interclassista. O público do Parque Mayer era popular, culto, boémio, lisboeta, definido como um burguês citadino. Talvez uma das razões para esta diversidade, foi para além do teatro de revista, o Parque Mayer contar também com espectáculos de jazz, fado, operetas, circo e comédias, atraindo um vasto tipo de público” (Monteiro, 1994).



da tarde. A meio da tarde e até ao início da noite, ia chegando o público que ia assistir aos teatros e que aproveitava para petiscar algo em género de passeio, enchendo as bilheteiras para a sessão das oito e quarenta e cinco da noite ou das nove e quarenta e cinco da noite. Durante a noite, o recinto voltava a encher com a sessão das vinte e três horas, entre os que saíam e os que entravam para a nova sessão criava-se um espaço de convívio e amena cavaqueira que se prolongava pela noite.

Na sequência das negociações de venda e de compra dos terrenos do Parque Mayer entre a Câmara Municipal de Lisboa e a empresa Bragaparkes respectivamente, o local de divertimento de eleição dos lisboetas foi praticamente desactivado durante a década de 90 do século passado. Embora tenham sido apresentados alguns projectos com relevância do ponto de vista económico-financeiro para a requalificação do espaço, o Parque Mayer continua a aguardar reestruturação, numa época em que a cultura portuguesa é valorizada, numa crescente preocupação de reabilitação de espaços e monumentos um pouco por todo o país e de estímulos governamentais. Embora a tendência seja no sentido de recuperar espaços que registam a memória colectiva das cidades, quer pelo seu valor social, quer pelo seu valor arquitectónico, o Parque Mayer, com a sua riqueza arquitectónica teatral que marcou toda uma época, encontra-se actualmente a funcionar como parque de estacionamento, votado ao esquecimento e degradação.

No seguimento dos pontos anteriores é possível perceber agora que o conjunto articulado das especificidades arquitectónicas, urbanas e sociais de um determinado lugar resultem em diferentes espaços teatrais. Neste caso, a natural integração e crescimento do Parque Mayer no espaço urbano é o resultado das influências teatrais que já existiam no local, tornando-o num centro urbano gerador de actividades.

Por fim, salienta-se a relação directa entre as especificidades do público que frequentava o Parque Mayer e a própria essência do lugar. Por outras palavras o público conseguia identificar-se com o lugar porque o parque era em si mesmo a representação da sociedade portuguesa, desde o tipo de acção teatral e actividades lúdicas disponíveis, à forma como a distribuição urbana conseguia responder aos modos de sociabilidade do público. O Parque Mayer identificava-se, assim com a vida de quem o frequentava e o público identificava-se com o lugar. À medida que a sociedade se ia alterando e modernizando o Parque Mayer ia sendo renovado e o público que o frequentava ia-se modificando.

#### 5.4. UM TEATRO CONCEPTUAL PARA A LISBOA DO SÉCULO XXI

Nos pontos anteriores procurou-se desenvolver um conhecimento aprofundado da estrutura complexa que é o teatro. Resultado de um intrincado conjunto de factores que influenciaram no passado e continuam a influenciar o seu desenvolvimento e a definição da estrutura teatral.

Conforme anunciado, a composição do edifício teatral foi estudada dentro de três premissas de análise e compreensão do seu desenvolvimento, especificamente o estudo da integração espacial do teatro na cidade e suas redes urbanas, o estudo da construção estrutural do espaço teatral e o estudo do pensamento social de época da acção teatral. A análise individual de cada um destes pontos possibilitou a compreensão da direcção actual e futura do teatro, culminando agora numa expressão formal do edifício teatral. Neste sentido, o presente subcapítulo visa perspectivar algumas directrizes para a concepção de um teatro do séc. XXI<sup>120</sup>, especificamente na cidade de Lisboa, de acordo com as três premissas de análise devidamente sustentadas ao longo de toda a dissertação.

O teatro do séc. XXI deverá procurar desde logo, a sua integração na história e sentido do lugar, mais concretamente no que este representa e significa para a cultura da sociedade em questão. Este novo teatro pressupõe a procura de um lugar gerador de centralidade, que se encontre com a população e que se integre na sua rotina. Esta premissa tem como pressuposto fundamental o estabelecimento do teatro num centro urbano, garantido assim, um espaço de reunião e entretenimento social que faz parte do quotidiano e do desenvolvimento cultural da população. A determinação de um novo espaço teatral deverá garantir a integração e recepção de qualquer acção teatral que esteja de acordo com o sentido do lugar, com o intuito de destacar a atmosfera espacial identitária do local.

No fundo, a estrutura urbana e a sua história intensificam a vivência do espaço teatral que a peça sugere, transformando-o num lugar identitário gerador de acções teatrais profundas. De salientar que o espaço urbano não está condicionado à existência de uma edificação projectada para o efeito, podendo a acção teatral ocorrer numa rua, numa praça, numa casa pré-existente ou mesmo num armazém ou outro espaço inicialmente concebido para outro fim, desde que se enquadre no espaço físico e cenográfico que se propõe teatralizar e que permita restituir a essência desse uso inicial, no sentido de criar uma apresentação teatral mais emotiva e verdadeira para o espectador.

---

<sup>120</sup> No Anexo 5 é feita referência a um teatro internacional do séc. XXI, encontrando-se expressas algumas das premissas enunciadas neste estudo, essenciais à concepção de novos espaços teatrais integrados no espaço urbano e social das cidades.

Assume-se assim, que o teatro do futuro tem por objectivo imprimir no espectador experiências vivenciadas, com as quais se consiga identificar e integrar na sua totalidade.

Do ponto de vista arquitectónico, a formalização do edifício teatral adquire as tendências e concepções observadas nos capítulos anteriores referentes ao estudo do edifício teatral do séc. XX. Tem-se como premissa o resgate do princípio da desmaterialização do edifício, assumindo-se que a composição do seu todo é o resultado do conjunto de elementos teatrais individuais. Perspectiva-se que todos os objectos construtivos e ou cenográficos são parte integrante da construção do teatro.

Uma estrutura teatral composta por vários elementos permite aceitar qualquer espaço físico como um espaço propício a uma acção teatral. É uma estrutura que altera a vivência do espaço urbano, que se insere numa sociedade em constante movimento, onde os espaços se alteram e se transformam à velocidade de cada nova invenção, ideia ou movimento. O teatro do séc. XXI assume-se como uma entidade viva, de estruturas amovíveis e efémeras, que se constroem em função da peça teatral, em função e à medida do que se pretende representar. O edifício teatral é a construção de um conjunto de elementos mutáveis e permeáveis, que se conciliam com a acção teatral e resultam numa adaptação do teatro ao espaço e do espaço ao teatro. O local onde se insere o teatro gera assim, um espaço de resolução urbana que faz a correspondência entre a peça de teatro e o edifício teatral.

Por sua vez, o papel social da representação teatral altera-se no teatro do futuro. Deixa de ocupar uma função puramente didáctica e cultural na sociedade, passando agora a imprimir na mesma população experiências vividas e reais. A vivência de uma peça teatral passa a fazer parte da pessoa como uma memória verdadeiramente experienciada. O teatro segue assim, uma linguagem imersiva, onde todos os elementos físicos compõem a construção do espaço teatral, conforme mencionado, passíveis de serem tocados, explorados, usados e experimentados pelo espectador. Os espaços são agora desenhados no sentido de alcançar o limiar de uma experiência real-ficcionada, a qual pretende transmitir uma mensagem significativa ou emoção forte ao espectador que procura vivenciar emoções e experiências que o façam insurgir do *écran* digital, em resposta directa a uma sociedade cada vez mais tecnológica, informativa, rápida e superficial.

Deste modo, o espectador consegue anular a passividade e o distanciamento característicos do binómio palco-plateia das salas de teatro tradicionais, transformando ele próprio num actor, onde lhe é permitido falar, correr, procura, descobrir, memorizar, vivendo e experienciando a acção teatral.

O que se propõe de seguida é a aplicação das directrizes enunciadas no desenvolvimento de um teatro conceptual para a Lisboa actual. Um desafio que pretende perspectivar um teatro síncrono com a sociedade lisboeta do séc. XXI numa cidade de raízes assumidamente tradicionais.

Em consonância com o estudo desenvolvido, o Parque Mayer apresenta-se como uma escolha natural para a concepção de um novo teatro na cidade de Lisboa, uma referência notável no âmbito da actividade teatral e social, que cumpre as premissas de carácter histórico e urbano-arquitectónico, essenciais à existência de um espaço teatral significativo e totalizante. Torna-se inevitável a escolha deste lugar para a idealização de um novo teatro, integrado num espaço marcado pela vivência de inúmeras apresentações teatrais no séc. XX, assumindo-se a necessidade do lugar voltar a receber um programa arquitectónico e de usos que o revitalize, em linha com os variados projectos que têm surgido com o intuito de o reactivar enquanto centro de espectáculos.

O novo teatro que se perspectiva insere-se numa Lisboa vaidosa que se abre para mundo, que se valoriza e que expõe o que de tradicional e identitário contém, valorizando as suas origens e o seu património<sup>121</sup>, reconhecendo o crescente interesse na reabertura de uma das feiras mais tradicionais de Lisboa, a Feira Popular<sup>122</sup>, revivendo-se a tradição das feiras de divertimentos numa abordagem mais organizada e modernizada. Neste pressuposto assenta a estrutura formal do teatro do futuro, móvel e flexível de ferro, madeira e lona, à imagem dos teatros de feira tradicionais. Este modelo pode ser enquadrado no conceito de teatro abrigo que Antoine Vitez (1930 – 1990), que o descreve como um teatro capaz de aceitar qualquer que seja o código de representação, moldando o espaço de livre e espontânea vontade. Antoine Vitez reflecte numa entrevista em 1978, sobre a distinção entre o teatro abrigo e o teatro edifício. “No teatro abrigo consegues construir qualquer tipo de espaço que desejes, enquanto no teatro edifício este impõe logo no início um tipo de *mise en scène*... o edifício diz “eu sou um teatro”, enquanto o teatro abrigo aponta para a natureza transitória de todos os códigos de representação.”

---

<sup>121</sup> Assistimos a uma valorização do que é tradicional e popular. O fado, recentemente elevado a Património Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2011, que nasceu no outro lado de Lisboa, no pobre passeio boémio pelas casas de fado e pelas ruas e vielas dos bairros tradicionais e feiras e romarias. Hoje a Lisboa chique passeia no Bairro Alto e Alfama correndo as famosas casas de fado, onde outrora não se era bem visto. A simples cortiça que outrora forrava as paredes dos conventos dos Franciscanos Descalços, é hoje valorizada e o sobreiro protegido e considerado Património Nacional desde 2011. Por sua vez a calçada e o azulejo português constituem uma das imagens mais identitárias de Lisboa em todo o mundo.

<sup>122</sup> Criada em 1943, a Feira Popular de Lisboa localizou-se inicialmente na Palhavã, actual zona de Sete Rios e Praça de Espanha, posteriormente no Jardim da Estrela durante dois anos e, a partir de 1961, em Entrecampos, tendo sido encerrada em Outubro de 2003. Assiste-se actualmente às obras de construção do novo local que a Feira Popular irá ocupar. Deste vez junto à Pontinha e Carnide, contará com instalações concebidas especificamente para o efeito.

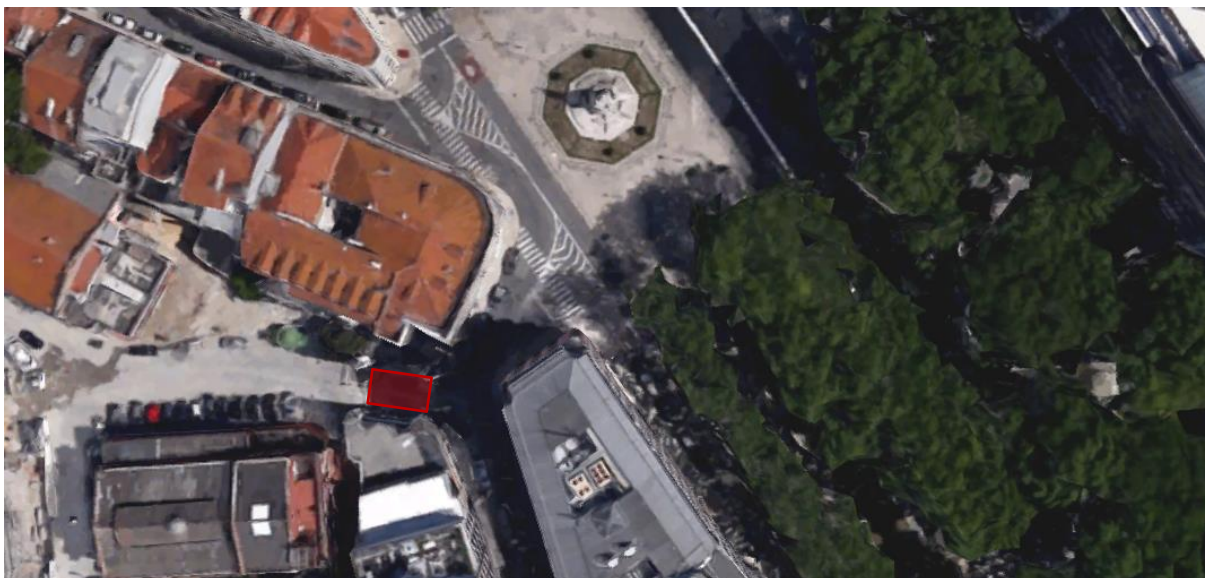


Figura 143 – Imagem aérea de Lisboa com localização do teatro conceptual  
 Fonte: Do autor com base no mapa Google, 2017.



Figura 144 – Fotografia da entrada do Parque Mayer  
 Fonte: Arnaldo Madureira, Arquivo Municipal de Lisboa, 1961.



Figura 145 – Fotografia da bilheteira do Parque Mayer  
 Fonte: Artur João Goulart, Arquivo Municipal de Lisboa, 1961.

A estrutura que aqui se propõe posiciona-se na entrada do Parque Mayer, entre os quatro pilares projectados pelo arquitecto Cristino da Silva, segundo uma perspectiva espacial que habita duas realidades complementares e que se expressa como uma passagem da actualidade para uma experiência popular e tradicional. Apresenta-se como um teatro em *open space* que funciona simultaneamente como um grande *foyer* e palco da acção teatral, incluindo a zona da bilheteira e os

transeuntes-espectadores que aguardam na fila pela compra do bilhete. É um teatro de passagem e de acesso ao interior do recinto do Parque Mayer.

Nesse entremeio acontece toda a acção, de quem espera para entrar, de quem compra o bilhete, os actores que se preparam, os que já se encontram em palco a actuar, de quem assiste e de quem sai no extremo oposto. Neste conceito espacial de grande acessibilidade, a distância entre actor e espectador é dissolvida, numa simbiose que se assemelha aos espectáculos de Ariane Mnouchkine's (1939 –), onde o limite do palco é profundamente explorado, não havendo lugares marcados, e onde é proposto ao público que escolha os lugares, que passeie no foyer, coma no bar, contemple o cenário, as revistas e os livros, e observe os actores nos seus camarins ou os músicos a afinar os instrumentos. Este observar de todo o espaço envolvente tem como objectivo acalmar e distanciar o espectador do mundo real, fazendo-o entrar integralmente num novo mundo mágico.

O teatro proposto funciona como uma rua coberta ou por outras palavras, como um circuito de transeuntes, em que nos dias de espectáculo a plateia é disposta longitudinalmente em dois níveis, permitindo a contínua passagem dos transeuntes no nível inferior, que são ao mesmo tempo actores contribuindo para a própria acção teatral. Esta relação foi bem expressa por um dos autores contemporâneos mais influentes na área do teatro. “Se há uma relação ente o palco e a vida, se há uma relação entre o auditório e a vida, então devemos ter passagens livres, e os acessos abertos devem possibilitar uma transição fácil da vida exterior para o local de encontro” **(Brook, 2008; 1ª Ed.1968, p. 186).**

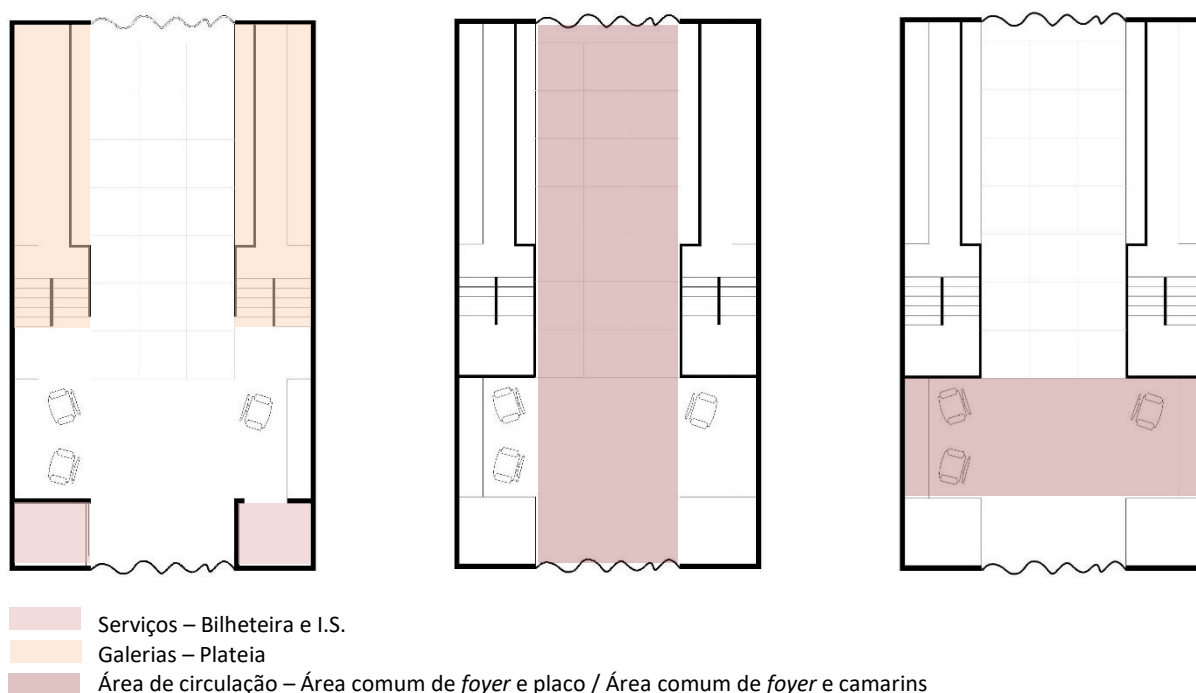


Figura 146 – Plantas esquemáticas do teatro conceptual (1º e 2º pisos)  
 Fonte: Do autor, 2017.



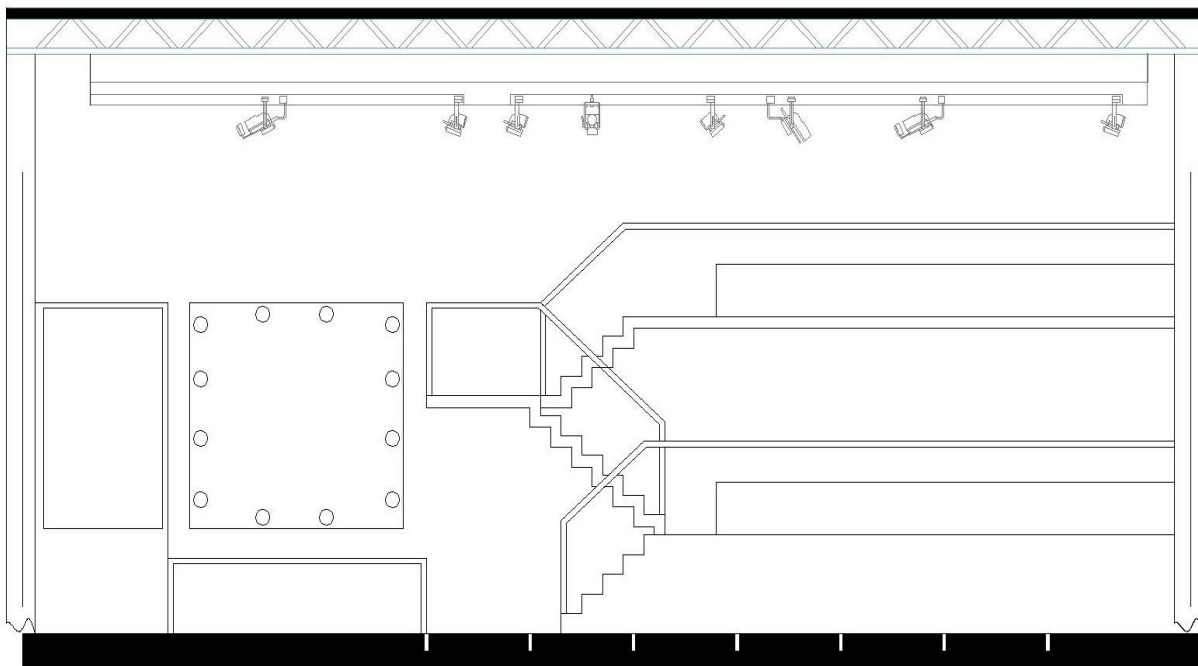


Figura 147 – Corte esquemático do teatro conceptual  
Fonte: Do autor, 2017.

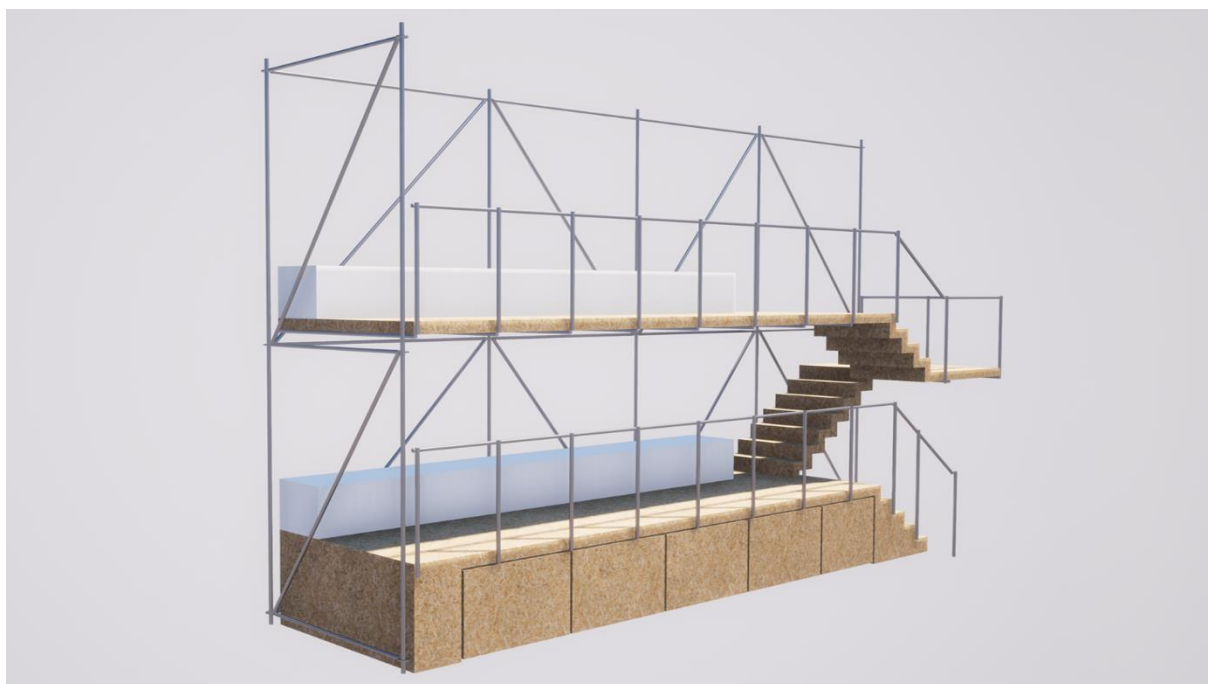


Figura 148 – Visualização 3D do módulo da galeria  
Fonte: Do autor, 2017.

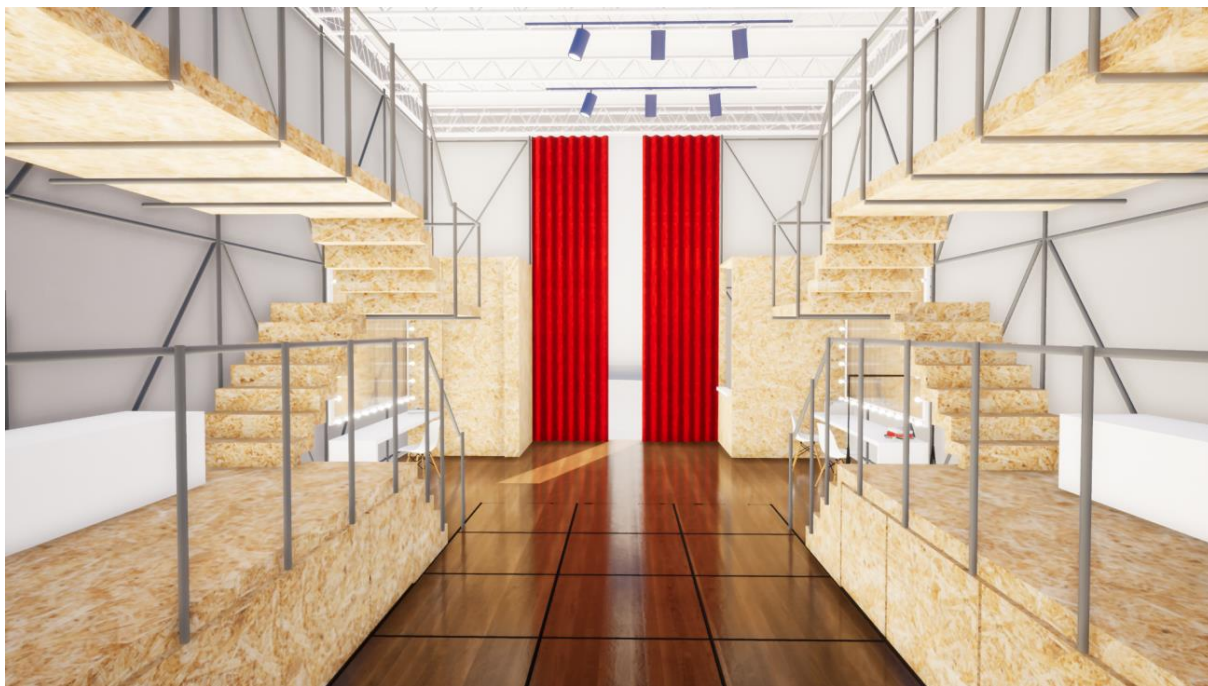


Figura 149 – Perspectiva da área de circulação  
Fonte: Do autor, 2017.



Figura 150 – Perspectiva da galeria  
Fonte: Do autor, 2017

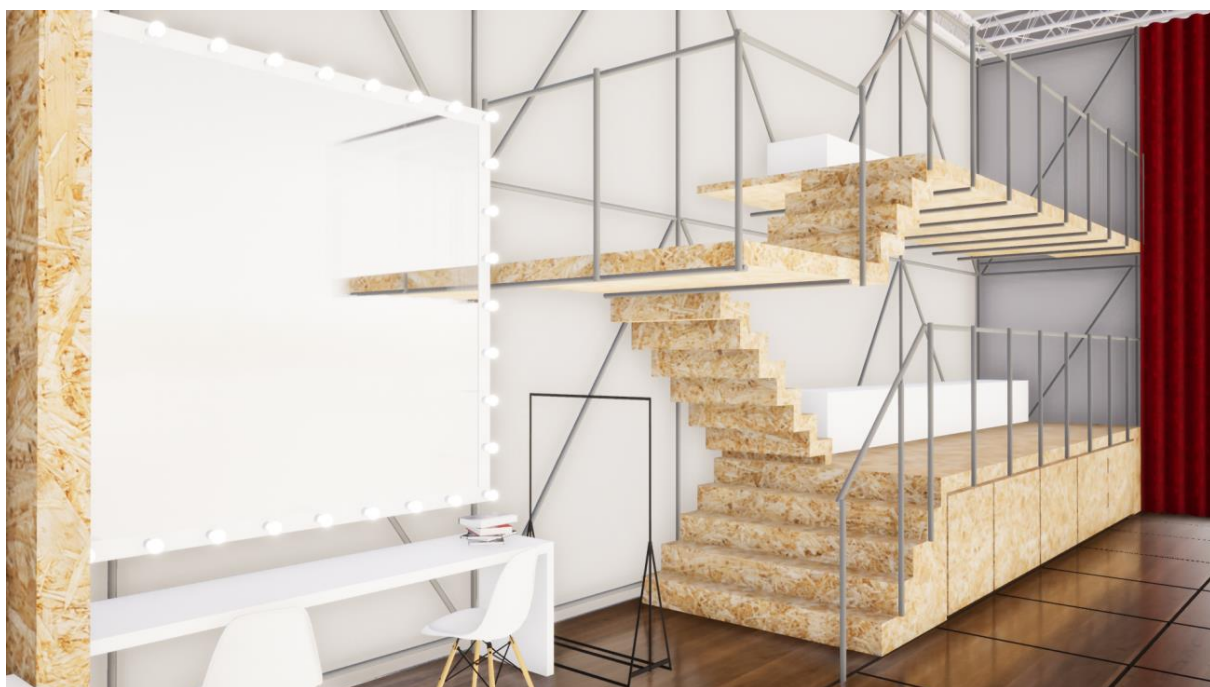


Figura 151 – Perspectiva da área comum do foyer e camarins  
 Fonte: Do autor, 2017.



Figura 152 – Perspectiva da área do palco e galerias  
 Fonte: Do autor, 2017.

Adicionalmente, salienta-se que o módulo de galerias deste teatro conceptual pode ser multiplicado e agregado de formas diferentes, criando tipologias de palco distintas em função da acção que se pretende reproduzir. O módulo assume-se como um elemento móvel que pode ser posicionado noutros locais urbanos da cidade, como ruas e praças, ou em *found spaces* interiores.

Tanto o local, como a formalização do teatro que se propõe, foram especificamente definidos para uma determinada representação teatral, neste caso, a estrutura foi desenhada em função das premissas do teatro para o futuro e para uma representação teatral imersiva. O espaço escolhido e o desenho do teatro têm como intuito evidenciar a experiência que se quer reproduzir, concretamente uma experiência teatral que retrata as actividades que existiam no Parque Mayer. Pretende-se retratar uma feira de divertimentos com actividades populares, renovando algumas tradições lisboetas, como a literatura de cordel, as barracas pim-pam-pum, os jogos de apostas e as apresentações circenses, bem como os carrosséis, as *performances* de rua, as noites de cinema no Capitólio e a revista no Maria de Matos. Uma alusão ao espírito do Parque Mayer num palco dinâmico e de programa “variado”.

Por último, o espaço teatral que aqui se perspectiva alcançará o seu propósito sempre que proporcionar uma experiência imersiva ao espectador permitindo-lhe viver ou reviver a essência do lugar do Parque Mayer, e compreender verdadeiramente a relação importância do teatro com a cultura de um país. O *Mayer* é portanto, um teatro conceptual que ocupa o lugar entre a tradição Lisboa e o teatro do séc. XXI.

De referir ainda que os eixos orientadores inerentes à concepção de um teatro do séc. XXI são em si mesmos a base para futuros aprofundamentos científicos. Assume-se desde já a necessidade da sua aplicação em novas estruturas posicionadas em locais distintos, como teste à sua praticabilidade e garantia de produção de espaços teatrais de qualidade, integrados nos espaços urbanos e sociais envolventes.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo divulgado neste documento e que agora se finaliza, retrata de forma manifesta a abrangência e interdisciplinaridade da problemática do teatro por um lado e, por outro, a premente necessidade de se perspectivar sempre o edifício teatral segundo uma visão inclusiva das componentes arquitectónica, urbana e social.

Apresentam-se de seguida algumas considerações finais de carácter crítico e reflexivo sobre o estudo que se acaba de se dar a conhecer. Assim sendo, da informação exposta tem-se que o conceito do espaço teatral tem evoluído e sofrido modificações desde os primórdios do teatro. Esta evolução apresenta-se no sentido da ruptura sucessiva das concepções mais antigas, admitindo-se a aparição de um grande número de autores durante o séc. XX, responsáveis por repensar o espaço teatral, avançado com novas teorizações e concepções teatrais.

Adicionalmente, surge um segundo eixo conclusivo que assenta na antecipação do carácter interdisciplinar do edifício teatral e do modo como interagem e se influenciam mutuamente o edifício teatral, a componente urbana da cidade e as sociabilidades humanas. O estudo do lugar teatral, deverá considerar sempre as raízes e o processo de desenvolvimento do teatro segundo uma perspectiva inclusiva e totalizante, isto é, deverá contemplar o teatro a cidade e as sociabilidades.

À semelhança do que acaba de ser registado para o primeiro capítulo é possível retirar mais algumas notas conclusivas provenientes agora do segundo capítulo. Primeiramente, é possível afirmar que desde os primórdios da acção teatral se verifica uma relação simbiótica entre o espaço teatral e o território, podendo observar-se o mesmo e de forma evidente nas civilizações grega e romana. De notar ainda a relevância da componente mística e mitológica intrínseca ao Homem para as raízes da composição do teatro.

Assiste-se mais tarde à consolidação dos elementos considerados essenciais à composição teatral, no sentido da passagem do espaço exterior para um espaço interior, isto é, desde a inexistência quase total da composição teatral, à construção efectiva de uma estrutura, alcançando-se o fechamento do edifício. Assiste-se à formalização efectiva do edifício teatral no período da civilização romana e à sua replicação de acordo com as características do território de cada cidade.

Por sua vez, verifica-se uma ruptura de pensamento e na concepção do teatro durante a Idade Média, uma era verdadeiramente castrante para o teatro. Observa-se a desintegração da composição teatral. Se antes se observava uma diversidade de textos teatrais no período romano, durante a Idade Média existia somente uma temática teatral, mais concretamente a divulgação da palavra de Deus. Do ponto de vista arquitectónico recorda-se a inexistência de edifícios teatrais, já

que as igrejas eram o único palco dos dramas litúrgicos e a Catedral o centro das cidades medievais. Neste ponto é ainda possível constatar a saída progressiva, ainda que ténue, da acção teatral do interior da igreja para se apropriar de outros edifícios e espaços urbanos, possibilitando uma maior liberdade de temáticas apresentadas.

Adicionalmente, reforça-se que a acção teatral volta a apoderar-se do espaço exterior, numa tentativa de se conectar com a população, repleta de temáticas populares facilmente identificáveis, libertando lentamente a sociedade das privações anteriormente incutidas pela Igreja. Assiste-se neste momento à construção de personagens fixas e identificáveis, alheias a questões religiosas. Do ponto de vista cenográfico salienta-se que as perspectivas cenográficas urbanas características da *comedia dell'arte* são mais tarde transpostas para o interior do palco à italiana.

No seguimento da informação apresentada no segundo capítulo, a sociedade ocidental volta a conferir importância aos textos clássicos greco-romanos, assistindo-se ao desenvolvimento profundo da caixa cénica e do modelo de palco, o qual viria a alcançar um reconhecimento a nível mundial, o palco à italiana, ainda presente em diversas salas de teatro nos dias de hoje. Percebe-se ainda que a representação teatral adquire progressivamente um assumido carácter lúdico e de entretenimento.

Um novo eixo conclusivo assenta no profundo desenvolvimento formal do edifício teatral e da apropriação urbana para apresentações teatrais, como em Itália, França, Inglaterra e Espanha. Neste âmbito, há que referir as disparidades formais e tipológicas do edifício teatral nestes países, ainda que algumas se tenham desenvolvido em igual período histórico. Um ponto comum aos edifícios e espaços teatrais desenvolvidos tem que ver com a importância conferida aos factores urbano e social para a sua estruturação formal e apropriação espacial. Por sua vez, os espaços teatrais desenvolvidos nestes países têm ainda a capacidade comum de gerarem novas centralidades urbanas, promovendo o desenvolvimento das zonas envolventes. Paralelamente à institucionalização do edifício teatral como elemento signifiicante da cidade, continuaram a existir acções teatrais que se apropriavam do espaço da cidade, como praças e ruas, sem estruturas teatrais permanentes.

De notar que ao longo do presente estudo verificou-se a escassez de dados indicativos da localização exacta dos teatros e espaços teatrais no espaço urbano das cidades. Importa salientar por isso o processo de mapeamento levado a cabo nesta dissertação como complemento à percepção e compreensão do modo como estas estruturas se relacionam com o espaço envolvente e geram novas centralidades urbanas e dinâmicas sociais.

No seguimento do exposto o edifício teatral recebe maior atenção e importância adquirindo uma escala urbana em detrimento da escala humana, como que um símbolo da magnificência das cidades neoclássicas. Os novos planos urbanos, com a reorganização hierárquica dos espaços da



cidade, conferem ao edifício teatral nova centralidade e importância, cujas ruas mais significantes tendem a culminar num grande e ostentado edifício teatral. Os textos teatrais apresentados são tendencialmente eruditos, em consonância com o luxo e exuberância dos materiais e da arquitectura dos espaços teatrais.

Considerando o que tem sido exposto, os espaços e edifícios teatrais têm sido alvo de sucessivas concepções e formalizações com rupturas e reaproximações, em função das correntes de pensamento vigentes, as sociabilidades de cada época, do aparecimento de novos materiais e técnicas construtivas e modos de conceber e perspectivar as cidades ocidentais. Assim, e sem surpresa, o edifício teatral é alvo de nova ruptura, desta vez uma ruptura assumidamente urbana e arquitectónica. Neste âmbito salienta-se a importância de Wagner para a descentralização do teatro e para uma nova construção, despojada de materiais luxuosos. Adicionalmente, verifica-se a democratização da plateia, ou seja, todos os lugares têm igual importância, não havendo diferenças no valor dos bilhetes. De igual modo, assiste-se a uma aproximação do espectador e do actor.

Considerando o exposto no terceiro capítulo, a tendência para a ruptura das concepções teatrais instituídas continua a verificar-se no séc. XX. O aparecimento de novas e renovadas linhas de pensamento permite a desconstrução efectiva do edifício teatral, elemento a elemento, alcançando-se a total dissolução do espaço teatral. Procede-se então à identificação dos elementos primordiais às acções teatrais, como que numa ruptura dos cânones da arquitectura teatral. Consequentemente, numa primeira linha de acção, surgem novos modelos de palco e, numa segunda linha, observa-se um regresso das representações teatrais às ruas e praças das cidades. Aparecem novas companhias teatrais que utilizam espaços não convencionais para as suas *performances*, adequados ao objectivo da acção teatral, procurando os espaços esquecidos da cidade e o despertar de novas experiências e sensações no espectador transeunte. A desconstrução do edifício teatral permite o aparecimento simultâneo de novos tipos de palco, como o palco de arena, o palco de proscénio, o palco avançado, o palco flexível, cujas acções teatrais são percebidas de forma diferente em cada palco. Neste ponto destaca-se o palco flexível, uma tipologia de palco que se transforma em função da acção teatral, e que pode ser entendido como a base para os teatros do séc. XXI.

O teatro oficina de Lina Bo Bardi surge neste estudo como a representação da aglutinação das duas linhas de acção que surgiram após a dissolução espaço cénico. Assume-se neste caso como um exemplo perfeito que integra o conceito de teatro de rua e o espaço teatral fechado, possibilitando o contacto directo com a rua, no interior de um espaço fechado.

Um novo eixo conclusivo assenta na evolução das cidades ocidentais, desta vez no sentido de se assumirem como cidades espectáculo, que culminou na construção de novos edifícios e auditórios

multiusos de grandes dimensões. Estes respondem às necessidades técnicas dos espectáculos e de conforto dos espectadores, podendo receber usos vários, não possuindo, no entanto, uma identidade ou conteúdo. Salienta-se aqui a ausência de conexão destes edifícios com as préexistências históricas e sociais locais e com a acção teatral, apresentando-se com salas monótonas e frias. Na tentativa de contrariar estes espaços não identitários percebe-se a necessidade de novas formalizações de espaços teatrais, que priorizem a relação com o espaço urbano, a adaptação ao lugar em que se inserem, bem como a mobilidade e conceitos como a reciclagem, a reutilização de materiais e de espaços.

Do ponto de vista da investigação científica revela-se fundamental proceder-se à redução do âmbito de estudo, a uma realidade directamente observável, com características urbanas próximas ao que foi estudado a nível internacional nas sociedades ocidentais. Da leitura do quarto capítulo, tem-se que a cidade de Lisboa, capital de Portugal, surge como um lugar cuja identidade e história se adequam ao objectivo deste trabalho.

Lisboa apresenta-se como uma cidade progressivamente mais evoluída à imagem de outras cidades europeias, em que o teatro era uma actividade transversal a toda a sociedade. Neste âmbito, o teatro era um divertimento lúdico e uma actividade cultural estruturante do quotidiano lisboeta, o que se reflecte no elevado número de teatros espalhados por algumas zonas de Lisboa. Do estudo observa-se que os habitantes de Lisboa vivem recorrentemente os espaços públicos e que a estratificação bem delimitada da sociedade se reflecte na organização dos edifícios teatrais em função do público-alvo, havendo para cada ordem de teatro peças distintas, das mais eruditas às mais populares. Conclui-se ainda a existência de três grandes ordens de edifícios teatrais. Observa-se sobretudo a evolução formal e construtiva dos palcos terceira ordem, como os teatros de feira e outros ambulantes, acompanhando a natural evolução da sociedade e reestruturação do espaço urbanos, um processo relevante para a verificação das principais premissas inerentes à concepção dos novos edifícios e espaços teatrais.

Por sua vez, a existência de três realidades teatrais na Lisboa no séc. XX, demonstra bem a importância do teatro para a cultura portuguesa e a importância que os movimentos teatrais assumem na evolução da sociedade. Destacam-se as companhias teatrais estatais que continuavam a exibir peças de teatro naturalista nas grandes salas dos edifícios teatrais históricos de palco à italiana, as companhias de teatro que se centravam no Parque Mayer, que se regiam por empresários que regulavam o teatro comercial de revista e que construíam teatros de raiz com o lucro final das apresentações, e por fim as companhias independentes, que sem grandes recursos, adaptavam e reabilitavam edifícios e espaços confinados criados para outros usos, como os Teatros de Bolso. Esta

última, uma realidade relevante para a estruturação das premissas do teatro do séc XXI, no que se refere essencialmente à adaptação do teatro às préexistências da cidade de Lisboa.

Do ponto de vista dos objectivos da presente dissertação e considerando a questão orientadora de toda a investigação, a análise do Parque Mayer torna-se indispensável à compreensão do edifício teatral em Lisboa, pelas suas características arquitectónicas, implantação urbana e vivência social.

Por último, a estruturação de um teatro conceptual para a Lisboa do séc. XXI possibilita uma melhor percepção e praticabilidade das directrizes delineadas para a concepção dos teatros do futuro. Neste âmbito, salienta-se a importância de conceber e perceber o edifício teatral como uma entidade multidisciplinar, inseparável das pessoas que o experienciam e da cidade que o acolhe. Reforça-se ainda que as premissas inerentes à concepção de novos teatros são a base para futuros aprofundamentos científicos, defendendo-se a necessidade da sua aplicação em novas estruturas na cidade, como teste à sua praticabilidade e garantia de produção de espaços teatrais de qualidade, integrados nos espaços urbanos e sociais envolventes.

O presente documento deverá ser ainda percebido como um compêndio da evolução do edifício e do espaço teatral na cidade ocidental, cuja informação se encontra dispersa na bibliografia consultada, possibilitando estudos futuros mais aprofundados sobre o tema do teatro.

Respondendo agora à pergunta de partida tem-se que o estudo aprofundado da evolução diacrónica do edifício teatral e do espaço teatral enquanto parte integrante da cidade e do espaço urbano e social, a par do estudo da evolução histórica da própria cidade e da sociedade, permite conhecer o modo como as realidades urbana e social influenciaram e continuam a influenciar o edifício teatral e vice-versa. Por sua vez, este conhecimento apresenta-se como essencial à identificação das premissas-chave para a concepção de estruturas teatrais futuras perfeitamente integradas nas cidades e suas sociedades.

“Quando o leitor estiver a ler este livro, ele já estará a ficar datado. Para mim, é um exercício que fica agora congelado na página. Mas ao contrário de um livro, o teatro tem esta característica especial: é sempre possível recomeçar. Na vida, isto não passa de um mito, pois nós não podemos regressar a nada. As folhas novas não regressam, os relógio não voltam para trás, nós nunca temos uma segunda hipótese. No teatro a ardósia está sempre a ser limpa.”

(Brook, 2008, p. 207)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ábalos, I. (2008). *A Boa-Vida*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ACARTE, F. C. (1992). *Arqueologia e Recuperação dos Espaços Teatrais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Adams, J. Q. (1917). *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*. New York: Houghton Mifflin Company.
- Almeida, M. d. (1917). *Lisboa do Romantismo*. Lisboa: Rodrigues & Cia.
- Alston, A. (2016). *Beyond Immersive Theatre*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Appadurai, A. (1986). *The Social Life of Things*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Argan, G. C. (1984). *Historia del Arte como Historia de la Ciudad*. Barcelona: Laia.
- Argan, G. C. (1984). *L'arte moderna: 1770-1990*. Florença: Sansoni.
- Aristóteles. (1992). *Poética*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Artaud, A. (2006; 1ª Ed. 1938). *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Aston, E., & Savona, G. (1991). *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*. New York: Routledge.
- Augé, M. (2012; 1ª Ed. 1992). *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Lisboa: Letra Livre.
- Bablet, D., & Jacquot, J. (1961). *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris: CNSR.
- Bachelard, G. (2000; 1ª Ed. 1957). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bastos, S. (1908). *Diccionario do theatro portuguez*. Lisboa: Libano da Silva.
- Baudelaire, C. (2004; 1ª Ed. 1863). *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Vega.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Benevolo, L. (1971). *History of Modern Architecture*. London: Routledge & Kegan Pau.
- Benjamim, W. (1984). *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo : Brasiliense.
- Benjamin, W. (2006). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Bennett, S. (1990). *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. Londres: Routledge.
- Bentivoglio, L. (1994). *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Bentley, E. (1965). *The Life of Drama*. London: Methuen.
- Bergan, R. (1990). *The Great Theatres of London*. Londres: Prion.
- Berthaud, B. (1657). *La Ville Paris en Vers*. Paris.
- Biz, E. (10 de Janeiro de 2017). *Teatro imersivo e a renovação da experiência cênica*. Obtido de Ponto Eletrônico: <http://pontoeletronico.me/2015/teatro-imersivo/>
- Bloemendal, J., & Norland, H. B. (2013). *Neo-Latin Drama in Early Modern Europe*. Boston: Brill.
- Bornheim, G. (1983). *Teatro: A cena dividida*. Porto Alegre: L&PM.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bourriaud, N. (2011). *Radicante: Por uma Estética da Globalização*. São Paulo: Martins Fontes.
- Boyer, C. (1996). *The city of collective Memory*. Cambridge: MIT press .
- Brecht, B. ( 2005). *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Brockett, O. G. (1995). *History of The Theatre*. Massachusetts: Allyn & Bacon.
- Brockett, O., Mitchell, M., & Hardberger, L. (2010). *Making the Scene: A History of Stage Design and technology in Europe and the United States*. Texas: University of Texas Press.
- Brook, P. (2008; 1ª Ed.1968). *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orpheu Negro.
- Burke, P. (1992). *O mundo como teatro*. Lisboa: Difel.
- Cabral, C. d. (1899). *Lisboa em Flagrante*. Lisboa: M.Gomes.
- Callow, S. (1985). *Being an Actor*. London: Penguin Books.
- Calvino, I. (2015 1ª ed. 1972). *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: Dom Quixote.
- Campbell, J. (1959). *The Masks of God: Primitive Mythology*. New York: Viking Penguin Inc.
- Câncio, F. (1939). *Aspectos de Lisboa no século XIX*. Lisboa: Baroeth.
- Câncio, F. (1962-1963). *Lisboa no Tempo do Passeio Público (2 vols.)*. Lisboa: Imprensa Barreiro.
- Cardim, V. C. (2011). *A moda em Portugal 1807 a 1914*. Lisboa: Edições IADE.
- Carlson, M. (1984). *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Carlson, M. (1989). *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Carlson, M. (1996). *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge.

- Carneiro, L. S. (2002). *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*. Porto: FAUP.
- Carvalho, J. P. (1898). *Lisboa de Outros Tempos: Figuras e Cenas Antigas*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
- Carvalho, J. P. (2003; 1ª Ed.1903). *História do Fado*. Lisboa: Dom Quixote.
- Certeau, M. (2011; 1ª Ed. 1980). *A invenção do cotidiano*. São Paulo: Vozes.
- Cervantes, M. d. (2015; 1ª Ed. 1605). *Dom Quixote de la Mancha*. Lisboa: Dom Quixote.
- Chagas, P. (1872 йил 17-Julho). *Diario Illustrado. Um teatro da feira das Amoreiras*, p. 1.
- Charle, C. (2008). *Théâtre En Capitales: Naissance De La Société À Paris, Berlin, Londres, Vienne*. Paris: Albin Michel.
- Chauí, M. (2000). *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática.
- Christopher, I. (1981). *Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde*. London: Cambridge University Press.
- Cochin, C.-N. (1765). *Projet d'une salle de spectacle pour théâtre de Comédie*. Paris: Chez Jombert.
- Corbusier, L. (1993). *A Carta de Atenas*. São Paulo: Hucitec.
- Cordeiro, G. Í., & Vidal, F. (2008). *A Rua: Espaço, Tempo, Sociabilidade*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Costa, M. (1950). *Feiras e outros divertimentos populares de Lisboa*. Lisboa: Municipio de Lisboa.
- Courtney, R. (1980). *Jogo, Teatro e Pensamento*. São Paulo: Perspectiva.
- Craig, E. G. (1958). L'art es une attitude. *Aujourd'hui, Art et Architecture*, 7.
- Cruz, D. I. (2001). *História do Teatro Português*. Lisboa: Verbo.
- Cullen, G. (2015; 1ª Ed. 1961). *Paisagem Urbana*. Lisboa: Edições 70.
- Debord, G. (1994). *The society of the Spectacle*. New York: Zone.
- Dias, C. M. (1908). *Em Redor de um Grande Drama: Subsídios para a História da Sociedade Portuguesa (1908-1911)*. Lisboa: Aillaud & Bertrand.
- Dias, M. T. (1987). *Lisboa Desaparecida I*. Lisboa: Quimera.
- Dillon, J. (2000). *Theatre, Court and City, 1595-1610: Drama and Social Space in London*. Cambridge: Cambridge UP.
- Eloy, V. (Director). (1998). *Vasco Santana, O Bom Português* [Motion Picture].
- Ewald, B. C., & Noreña, C. F. (2010). *The Emperor and Rome: Space, Representation, and Ritual*. New York: Cambridge University Press.



- Ewald, B., & Noreña, C. (2010). *The Emperor and Rome: Space, Representation, and Ritual*. New York: Cambridge University Press.
- Ferraz, M. C. (1993). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
- Frampton, K. (1997). *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- França, J. A. (1977). *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Livros Horizonte.
- García, J. A., Morillo, o. C., Emslander, F., & Heubach, F. W. (2010). *The Theatre is on the Street*. Berlim: KERBER.
- Garnier, C. (1878). *Le nouvel opéra de Paris*. Paris: Ducher.
- Gehl, J. (2006). *La humanización del espacio urbano: la vida social entre los edificios*. Barcelona: Reverté.
- Goffman, E. (1971). *Relations in public: Microestudies of the public order*. New York: Basic books.
- Grimal, P. (2002; 1ª Ed.1978). *O Teatro Antigo*. Lisboa: Edições 70.
- Grotowski, J. (1969). *Towards a Poor Theatre*. Londres: Methuen.
- Ham, R. (1987). *Theatres: Planning Guidance for Design and Adptation*. Nova Jersey: John Wiley & Sons.
- Harvey, D. (1989). *The Urban Experience*. Oxford: Blackwell.
- Harvey, D. (1992). *Condição Pós-moderna*. Sao Paulo: Loyola.
- Harvie, J. (2009). *Theatre & the City*. Palgrave Macmillan.
- Hegel, G. (1993). *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Heidegger. (2007; 1ª Ed. 1950). *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Hillier, B. (1984). *The social Logic of Space*. Cambridge: Cambridge University Press .
- Hollis, L. (2013). *Cities Are Good for You: The Genius of the Metropolis*. Londres: Bloomsbury Publishing PLC.
- Homo, L. (1951). *Rome Impériale et l'Urbanisme dans l'Antiquité*. Paris: Michel.
- Jacobs, J. (2003). *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes.
- Kernodle, G. (1945). From Art to Theatre: From and Convention in the Renaissance . *The Journal of English and Germanic Philology* , 299-301 .
- Kershaw, B. (1999). *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*. Londres: Routledge.
- Knowles, R. (2004). *Reading the material Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Konigson, E. (1987). *Le Théâtre dans la ville*. Paris: CNRS.
- Langer, S. (1953). *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Scribner.
- Leacroft, R., & Leacroft, H. (1984). *Theatre and Playhouse: An illustrated survey of theatre building from Ancient Greece to the present day*. New York: Methuen.
- Lecat, J. G. (2007). *Un Spectacle, un Public, un seul Espace*. OISTAT.
- Lecomte, L.-H. (1905). *Histoire des théâtres 1402 - 1904*. Paris: H. Daragon.
- Lecoq, J. (2006; 1ª Ed. 1987). *Theatre of Movement and Gesture*. New York: Routledge.
- Lefebvre, H. (1971). *O fim da história*. Lisboa: Dom Quixote.
- Lefebvre, H. (1986). *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Lefebvre, H. (1999). *A Revolução Urbana*. Belo Horizonte: UFMG.
- Lima, E. F. (2012). *Arquitetura, Teatro e Cultura*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Lima, E. F., & Monteiro, C. M. (2012). *Entre Arquiteturas e Cenografias: A arquitecta Lina Bo Bardi e o teatro*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Lima, E., & Cardoso, R. (2010). *Arquitetura e Teatro: O edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Lynch, K. (2007; 1ª Ed. 1981). *A Boa Forma da Cidade*. Lisboa: Edições 70.
- Lynch, K. (2008; 1ª Ed. 1960). *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70.
- M.A. (1956). "Haja saúde" no ABC. *Diário de Lisboa*, 4.
- Machado, J. C. (1999). *A Vida em Lisboa*. Lisboa: Angelus Novus.
- Machado, J. C. (2002). *Lisboa na Rua*. Lisboa: Frenesi.
- Mackintosh, I. (1993). *Architecture, Actor and Audience*. London: Routledge.
- Magalhães, P. G. (2014). *Belle Époque, A Lisboa de finais do sec. XIX e início do sec. XX*. Lisboa: A esfera dos livros.
- McAuley, G. (2008; 1ª Ed. 1999). *Space in Performance: Making Meaning the Theatre*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Mckinnie, M. (2007). *City Stages: Theatre and Urban Space in a Global City*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mead, C. (1991). *Charles Garnier's Paris Opera: Architectural Empathy and the Renaissance of French Classicism*. New York: Architectural History Foundation.

- Mendonça, S. C. (2004). *Dossiê do Centro Cultural Oscar Niemeyer*. Duque de Caxias: Mimeo.
- Merleau-Ponty, M. (2001). *A Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Mesquita, A. d. (1905). *A rua do Ouro : Romance Lisboaeta*. Lisboa: Viúva Tavares Cardoso.
- Mesquita, A. d. (1994). *Alfacinhas*. Lisboa: Vega.
- Molinari, C. (2010; 1ª Ed. 1972). *História do Teatro*. Lisboa: Edições 70.
- Monteiro, P. F. (1994). *Os públicos dos teatros de Lisboa: primeiras hipóteses*. Lisboa: ICS.
- Monteiro, P. F. (2010). *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Mumford, L. (1961). *The city in history*. New York: Harcourt, Brace e World .
- Negrão, A. Z. (1972). *O Parque Mayer* . Lisboa: Editorial Noticias.
- Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Londres: Academy Editions.
- Olsen, D. J. (1986). *The City as a Work of Art: London, Paris, Vienna*. Londres: Yale University Press.
- Patte, P. (1782). *Essai sur l'architecture théâtrale*. Paris: Moutard.
- Pavis, P. (1999). *Dicionario de teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Peixoto, N. B. (1996). *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Marca d'Água.
- Pelletier, L. (2006). *Architecture in words: Theatre, Language and the sensuous space of architecture*. New York: Routledge.
- Pignarre, R. (1950). *História do teatro*. Lisboa: Europa- America.
- Piscator, E. (1972). *Political Theatre: The Development of Modern German Drama*. Cambridge: Cambridge University.
- Quincy, Q. d. (1825). *Architecture méthodique* . Paris: Chez Veuve Agasse.
- Raskin, E. (1974). *Architecture and People*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Rasmussen, S. E. (1998). *Arquitetura Vivenciada*. São Paulo: Martins Fontes.
- Rebello, L. F. (1984). *História do Teatro de Revista em Portugal (vol.1)*. Lisboa: publicações D. Quixote.
- Redmond, J. (1987). *The Theatrical Space : Themes in drama vol.9*. Cambridge: Cambridge university press.
- Ribeiro, A. L. (Director). (1941). *O Pai Tirano* [Motion Picture].

- Ribeiro, M. F. (1978). *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa: 1896-1939*. Lisboa: Cinemateca Nacional.
- Rossi, A. (1982). *A Arquitectura da Cidade*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Salgueiro, T. B. (1992). *A Cidade em Portugal: Uma geografia urbana*. Porto: Edições Afrontamento.
- Salgueiro, T. B. (1998). Cidade Pós- Moderna: Espaço Fragmentado. *Território*, 40-53.
- Salingar, L. (1974). *Shakespear and the traditions of comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Santos, V. P. (1978). *A revista à Portuguesa: Uma História breve do teatro de Revista*. Lisboa: O jornal.
- Sauval, H. (1724). *Histoire et recherches des antiquite's de la ville de Paris*. Paris: C. Moette & J. Chardon.
- Schwalbach, F. (1912). *O Vício de Lisboa: Antigo e Moderno*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- Sennett, R. (1998). *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Serlio, S. (1982). *The Five Books of Architecture*. New York: Dover Publications.
- Shusterman, R. (1999). *La Fin de l'expérience esthétique*. Pau: Publications de l'Université de Pau.
- Silva, A. S. (1981). *Oficina: Do Teatro ao Te-acto*. São Paulo: Editora Perspectivas.
- Silva, R. H. (1989). *Lisboa de Frederico Ressano Garcia 1874-1909*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Câmara Municipal de Lisboa.
- Silva, S. C. (2010). *Arquitectura de Cine Teatros: Evolução e Registo [1927—1959] Equipamentos de cultura e lazer em Portugal no Estado Novo*. Lisboa: Almedina.
- Simmel, G. (1976). *The Metropolis and Mental Life*. New York: free press?
- Simões, J. G. (1959). A função Purgativa do Teatro de Revista. *Diário Popular*.
- Sitte, C. (1992). *A construção das idades segundo seus principios artisticos*. Rio de Janeiro: Ática.
- Solga, K., & Orr, S. (2009). *Performance and the City*. Houndmills: Palgrave.
- Southern, R. (1961). *The seven ages of the theatre*. New York: Hill and Wang.
- Styan, J. L. (1975). *Drama, Stage and Audience*. Londres: Cambridge University.
- Summerson, J. (1994). *A Linguagem Clássica da Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes.
- Telles, N., & Carneiro, A. (2005). *Teatro de rua: Olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-papers.
- Tlidworth, S. (1973). *Theatres: An Illustrated History*. London.
- Trigo, J., & Reis, L. (2004). *Parque Mayer 1922-1952 - volume 1*. Lisboa: Sete Caminhos.
- Trigo, J., & Reis, L. (2005). *Parque Mayer 1953-1973 - Volume 2*. Lisboa: Sete Caminhos.

- Trigo, J., & Reis, L. (2006). *Parque Mayer 1974-1994 - Volume 3*. Lisboa: Sete Caminhos.
- Turner, V. W. (1982). *From Ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: Performance Arts Journal Publications.
- Vaquinhas, I. (2000). *"Senhoras e Mulheres" na Sociedad Portuguesa do século XIX*. Lisboa: Colibri.
- Vasconcellos, L. P. (1987). *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM.
- Vasconcelos, J. P. (1912). *Do Rossio ao Chiado: Visões e Fantasias*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- Viollet-le-Duc, E. (1875). *Dictionnaire Raisoné de L'architecture Française du XI au XVI Siècle*. Paris: Durcher.
- Viollet-le-Duc, E. (1977). *Entretiens sur L'architecture*. Bruxelas: Mardaga.
- Walsh, T. J. (1981). *Second Empire Opera: The Théâtre Lyrique, Paris, 1851-1870*. London: John Calder.
- Wiles, D. (2003). *A short story of western performance space*. New York: Cambridge university press .
- Wilson, E. (2003). *The Theater Experience*. McGraw-Hill.
- Zancan, R. (2012). The street is a theatre. *Domus*.

## **ANEXOS**

**ANEXO 1** – O TEATRO NO TRAÇADO DAS CIDADES ANTIGAS

**ANEXO 2** – MAPAS COMPLETOS REFERENTES À LOCALIZAÇÃO DOS TEATROS

**ANEXO 3** – PLANOS URBANOS PARA A RECONSTRUÇÃO DA CIDADE DE LONDRES

**ANEXO 4** – CONSERVAÇÃO DOS *CORRALES* DO PERÍODO DE OURO ESPANHOL

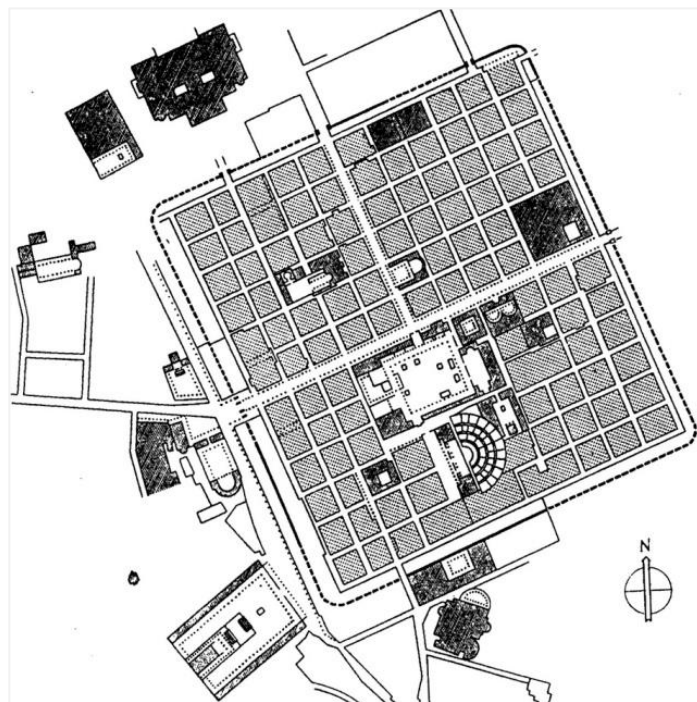
**ANEXO 5** – THE YARD



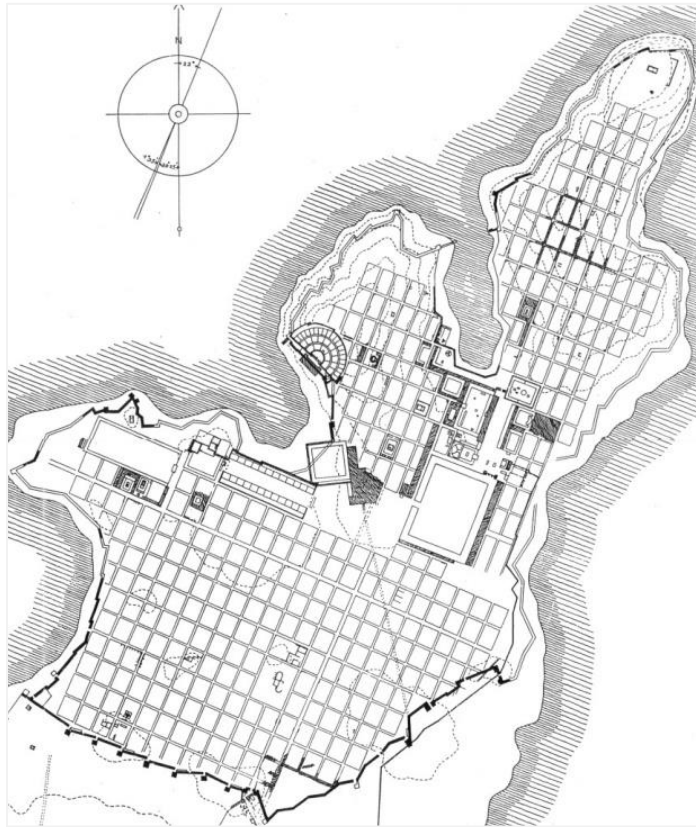


## ANEXO 1

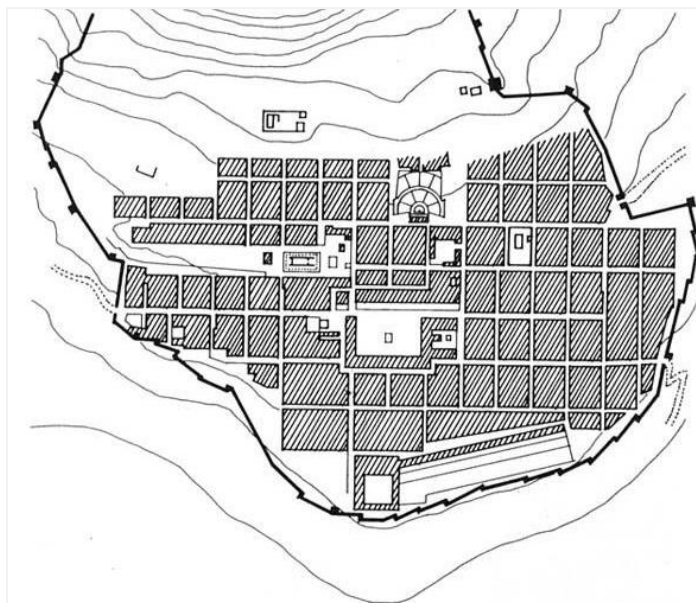
O planeamento e formação das cidades na Grécia Antiga demonstravam grande cuidado para com a integração do edifício teatral no centro urbano. A complexa integração destes edifícios devia-se ao facto de dependerem directamente das características do território, interferindo muitas vezes na disposição organizada das zonas funcionais da cidade. Com o intuito de organizar os traçados confusos e labirínticos comuns à generalidade das cidades da Grécia Antiga, como Timgad, Hipódamo de Mileto (498 a. C. 408 a. C.) projecta para várias cidades, como Pireu, Mileto ou Priene, um novo modelo de organização de acordo com um plano de grelha geométrica e regular. Desenhado com base nos problemas funcionais daquelas cidades, o modelo era composto por quadrículas de ruas ortogonais e largas de cinco a dez metros, que permitiam uma fácil fuga aquando das invasões das cidades. A sua organização tinha por base a geometria egípcia que dividia a cidade por zonas, mais concretamente o sagrado, o público e o privado. Assim, no centro da cidade concentravam-se os usos considerados de maior importância para o funcionamento de cidade, como os santuários, os teatros, os edifícios governamentais, o mercado e a ágora. O modelo de Hipódamos de ruas dispostas segundo esta matriz encontra-se exemplificado nas imagens que se seguem. É possível observar a centralidade dos teatros na cidade e compreender a importância dos teatros na construção das cidades, assumindo-se como elemento essencial ao uso das mesmas.



Plano de Timgad  
Fonte: Marvin Carlson, 1989



Plano da cidade de Miletos  
Fonte: Marvin Carlson, 1989.

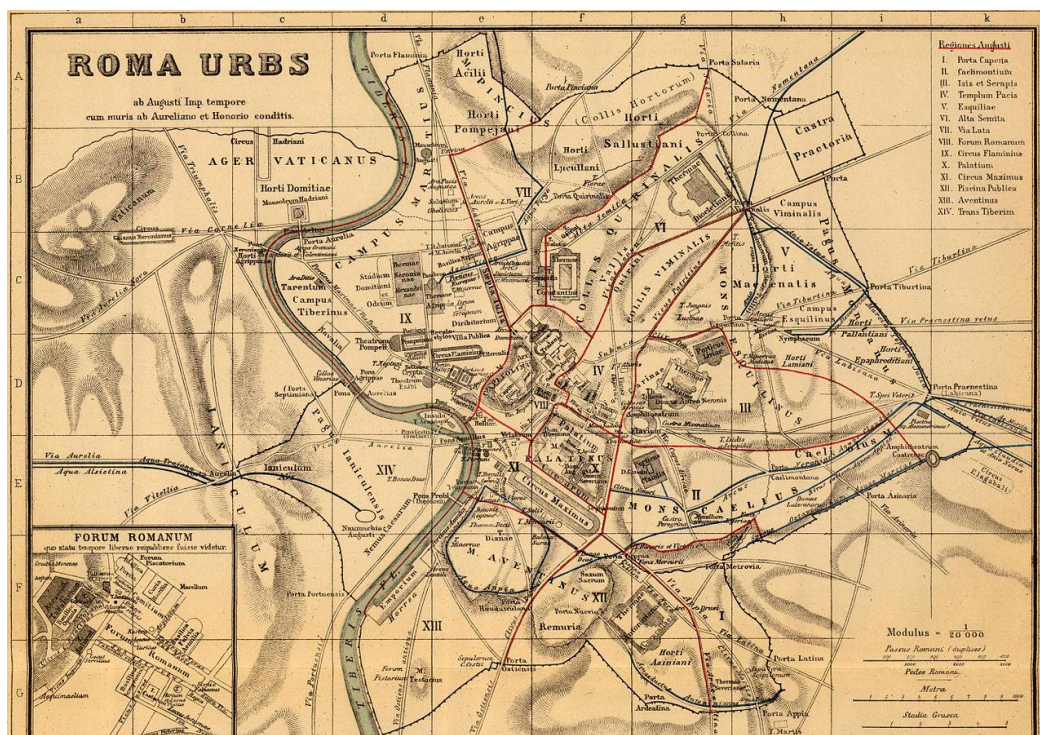


Plano da cidade de Priene  
Fonte: Marvin Carlson, 1989.



## ANEXO 2

No presente anexo encontram-se expressas as plantas completas que serviram de apoio ao mapeamento dos teatros referentes ao capítulo “Uma abordagem diacrónica do teatro na cidade”.

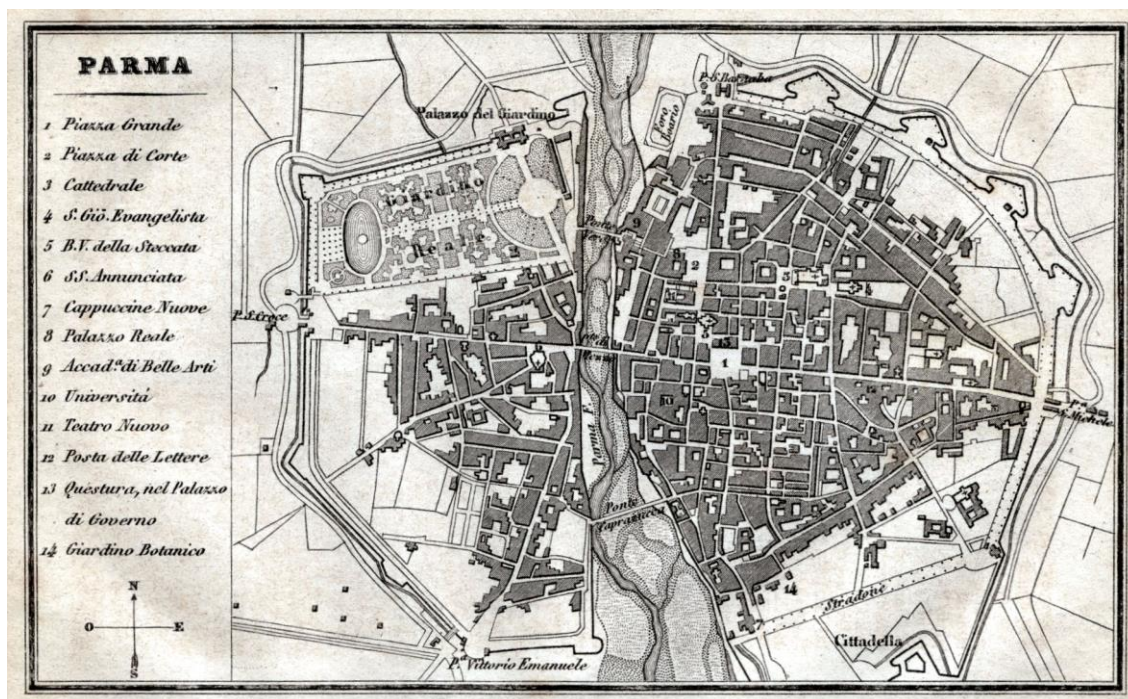


Planta de Roma Antiga  
Fonte: Heinrich Kiepert, 1903.



Gravura da cidade de Lucerne  
Fonte: Matthäus Merian, 1642.



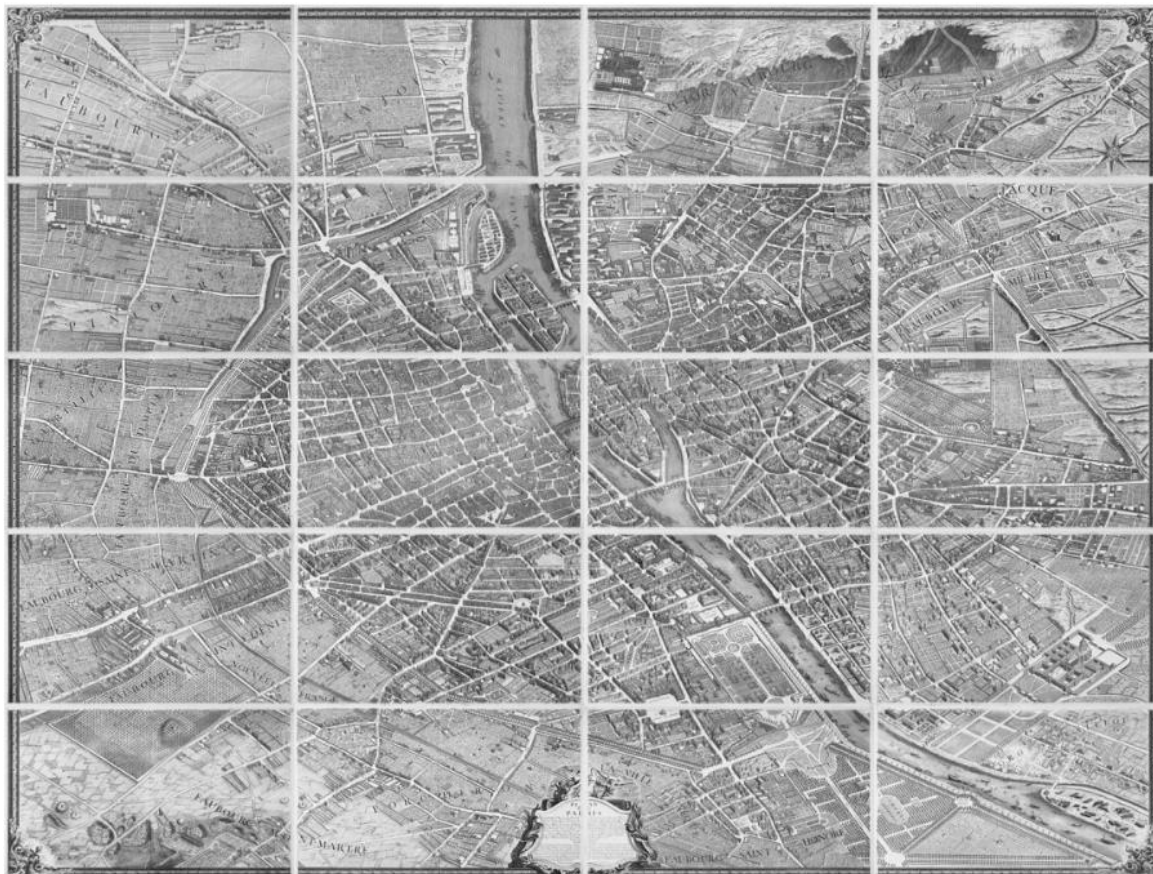


Planta da cidade de Parma  
 Fonte: Ferdinando Artaria, 1871.



Planta da cidade de Paris  
 Fonte: Albert Jouvin de Rochefort, 1672.





Mapa perspectivado da cidade de Paris  
 Fonte: Michel-Étienne Turgot, 1739.

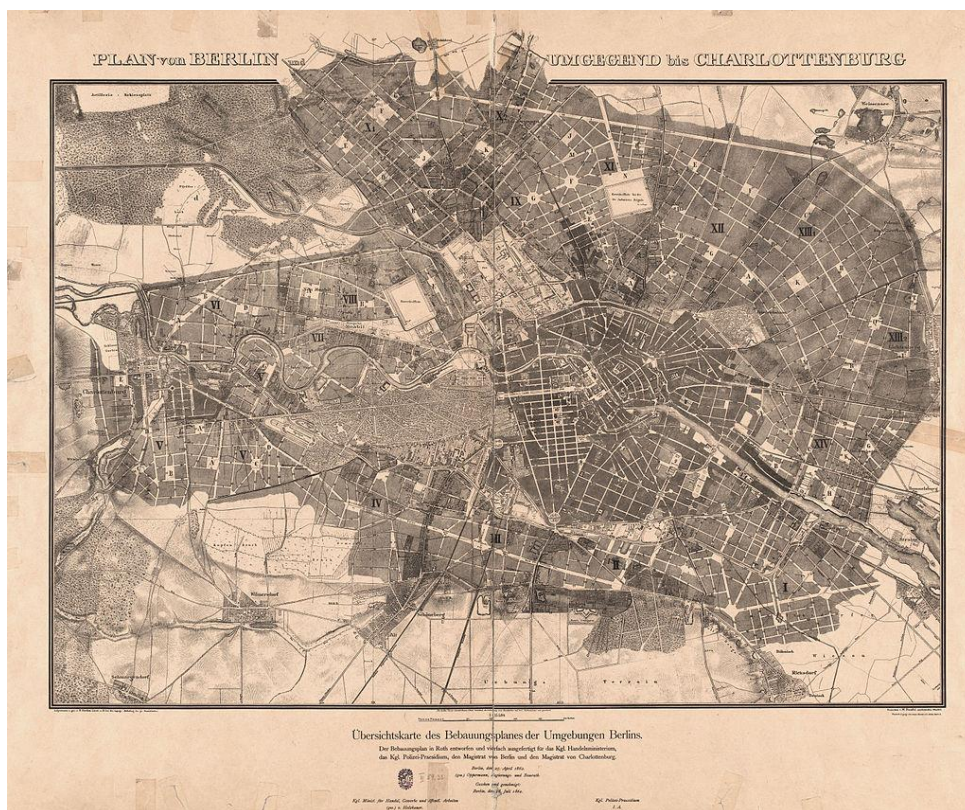


Planta da cidade de Madrid  
 Fonte: Pedro Teixeira, 1659.



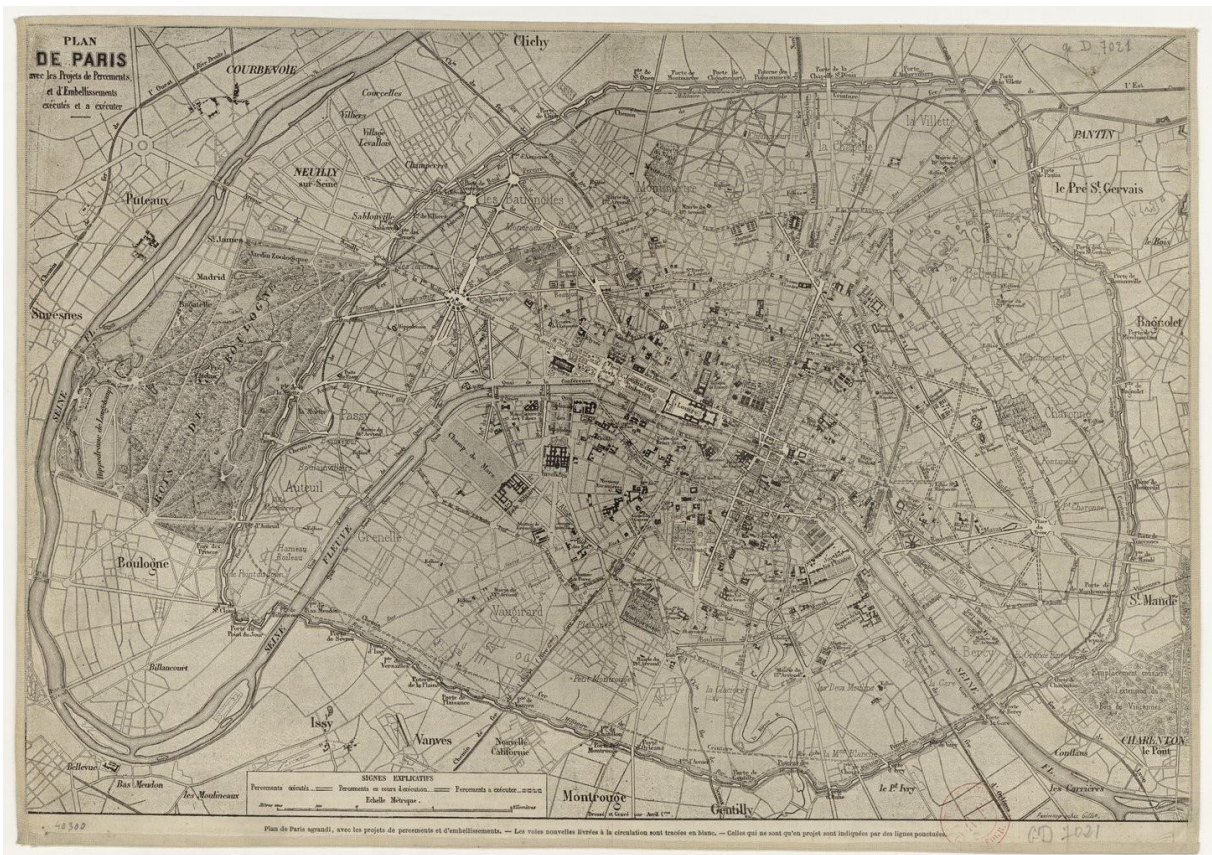


Planta da cidade de Besançon  
Fonte: Robert Dutriez, 1981.



Planta da cidade de Berlin  
Fonte: Hobrecht, 1862.



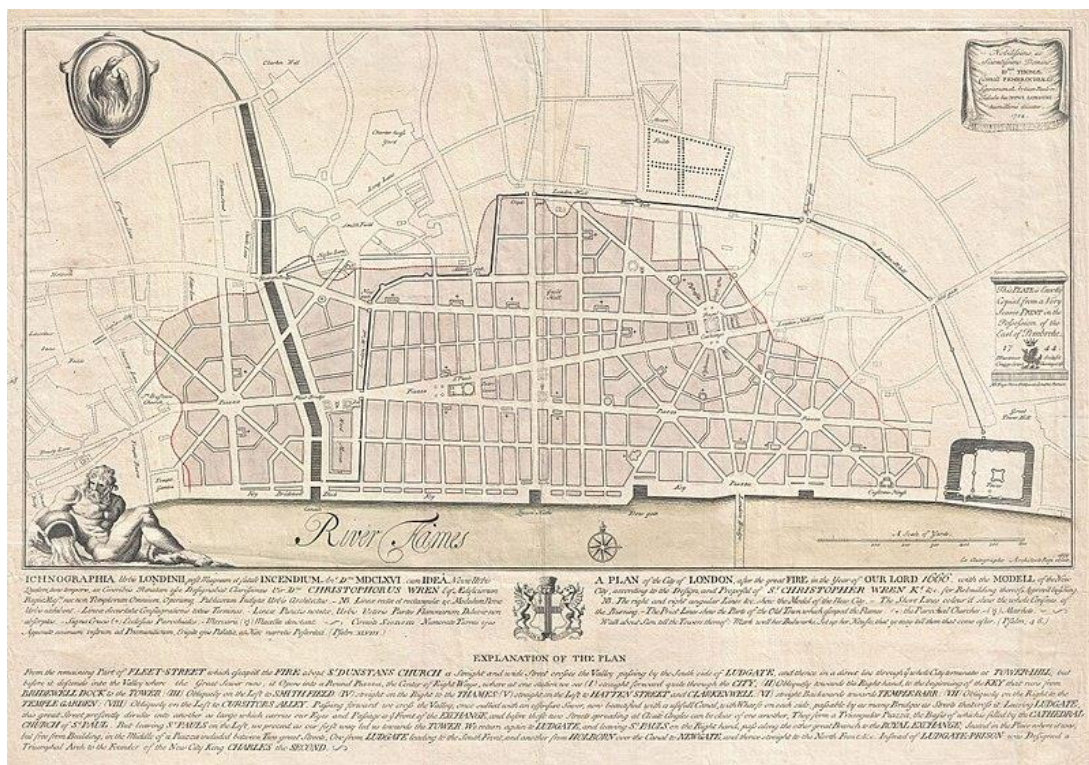


Planta da cidade de Paris  
Fonte: Biliothèque Nationale de France, 1875.



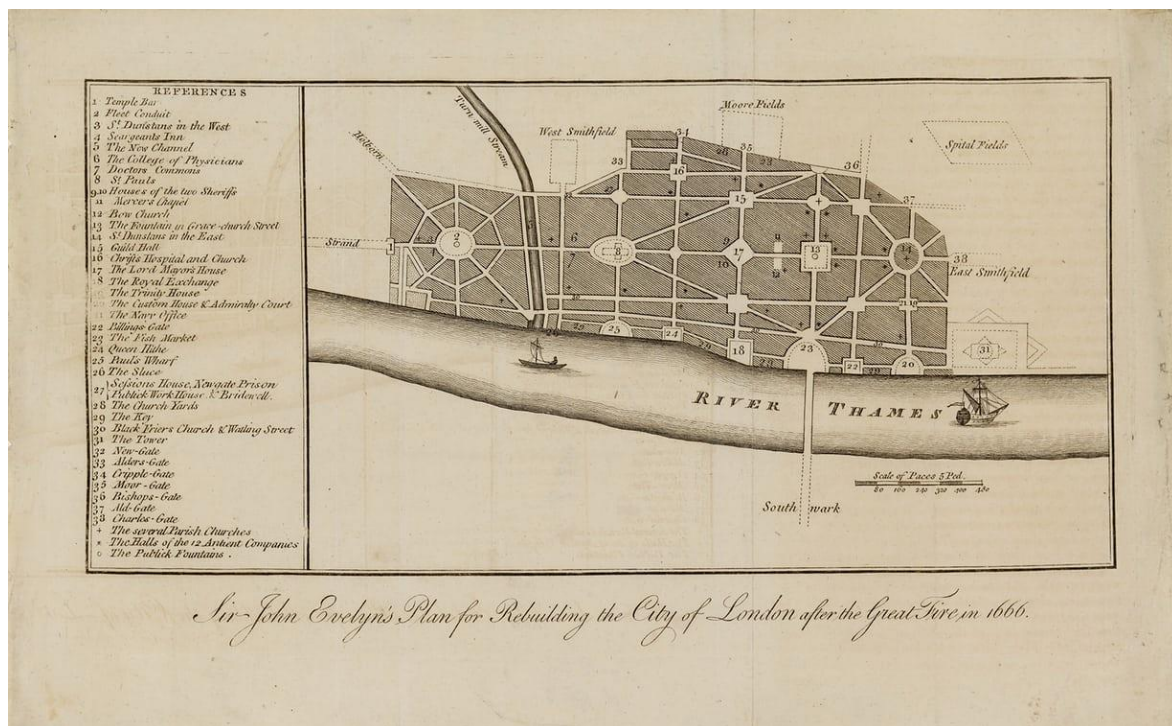
## ANEXO 3

A proposta do Arquitecto Cristopher Wren para a reconstrução de Londres após o incêndio que destruiu grande parte da cidade, consistia na abertura de grandes e largos *boulevards* que terminavam em exuberantes praças ou edifícios públicos, como os teatros. Este plano previa a substituição de todas as ruas estreitas e becos que ainda compunham o traçado antigo de Londres, por ruas rectas e ortogonais hierarquizadas com a largura de trinta pés, sessenta pés e noventa pés, respectivamente nove, dezoito e vinte e sete metros. O projecto de Wren contou ainda com a requalificação do cais do Tamisa, desde os Blackfriers até à Torre de Londres, num sistema de quadrículas paralelas e perpendiculares ao cais, quebradas por diagonais que se estendiam de um extremo ao outro da cidade, culminado em perspectivas espaciais idênticas ao projecto de Domenico Fontana (1543 – 1607) para a cidade de Roma sob as ordens do Papa Sisto V (1521 – 1590). A proposta de Wren, tal como tantas outras, nomeadamente a de John Evelyn (1620 – 1706), a de Robert Hook (1635 – 1703), a de Richard Newcourt (? – 1679) e a do arquitecto Valentine Knight, foi apresentada ao Rei James, não tendo saído do plano da proposta, já que muitos dos residentes tinham começado a reconstrução dos seus imóveis antes de qualquer desapropriação. No entanto, estas propostas foram importantes para a concepção de futuros planos urbanos, como é o exemplo de Paris.



Plano de Wren para a cidade de Londres  
Fonte: Geographicus Rare Antique Maps, 1666.



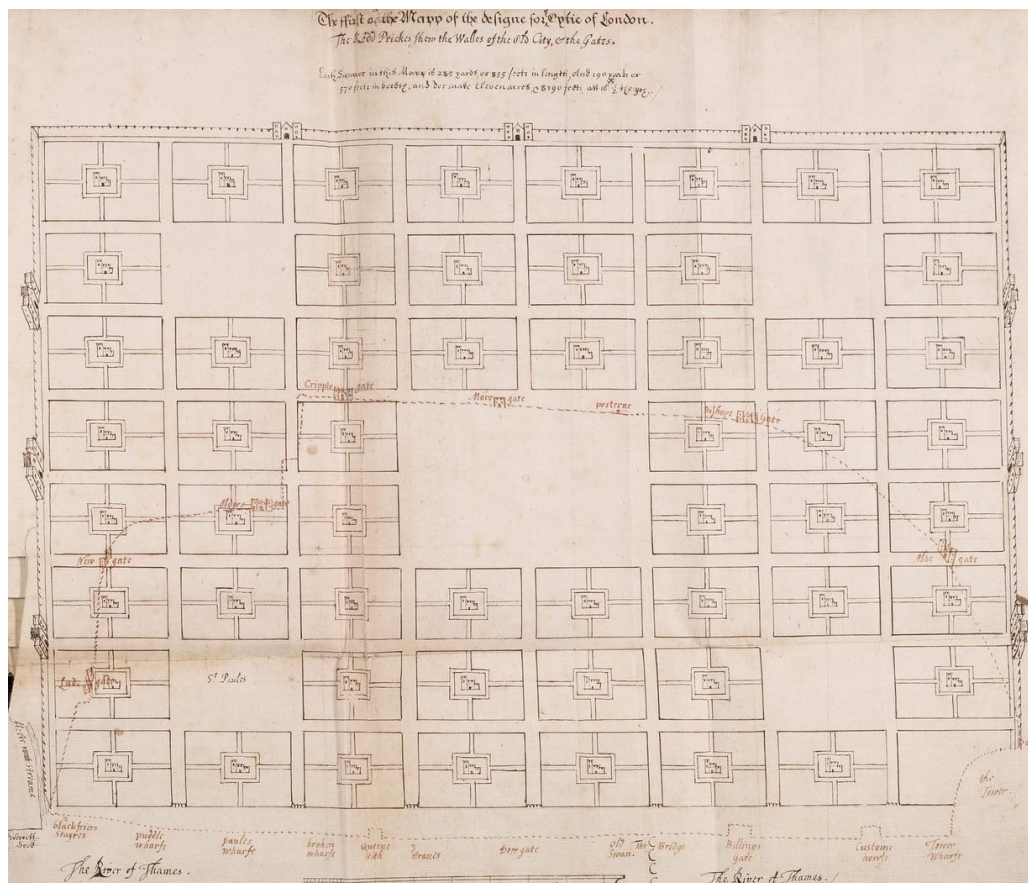


Plano de John Evelyn para a cidade de Londres  
Fonte: RIBA, 1666.



Plano de Robert Hook para a cidade de Londres  
Fonte: London Metropolitan Archives, City of London, 1666.





Plano de Richard Newcourt para a cidade de Londres  
Fonte: London Metropolitan Archives, 1666.



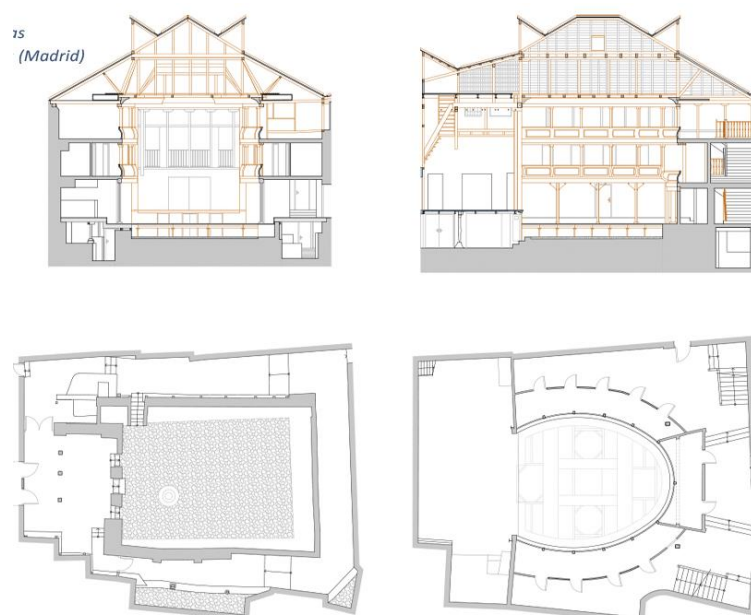
Plano de Valentine Knight para a cidade de Londres  
Fonte: RIBA, 1666.





## ANEXO 4

O *corral* das comédias Alcalá de Henares representa a conservação destes espaços teatrais no período do século de ouro Espanhol. O mais antigo e bem conservado *corral* das comédias da Europa, localiza-se actualmente na *Plaza de Cervantes*, antiga *Plaza del Mercado* em Madrid. Construído pelo carpinteiro Francisco Sanchez em 1601, toda a estrutura era assente em barrotes de madeira, desde o palco às bancadas, um tipo de construção característico dos *corrales* desta época. Tal como tantos outros teatros, também este sofreu algumas alterações ao longo dos séculos, quer ao nível formal quer ao nível dos usos. Durante o séc. XVIII passou a funcionar como coliseu neoclássico, cujas obras de reabilitação tiveram como finalidade o reforço da estrutura através de uma malha de vigas de madeira, para assentar uma cúpula que cobria o espaço. Esta reestruturação permitia fechar o espaço e consequentemente, melhorar a acústica e o conforto para a apresentação de pequenas peças musicadas de canto e orquestra. No período romântico do séc. XIX, o teatro adquiriu uma forma de palco em ferradura ao nível do piso superior, a qual se mantém nos dias de hoje. Por fim, no séc. XX, com a revolução cinematográfica, o espaço foi novamente reestruturado, tornando-se um cineteatro até aos anos 70 e permanecendo posteriormente ao abandono até à sua reabilitação em 2005. O novo projecto ficou a cargo do estúdio de arquitectura José Maria Perez, que desenhou um espaço em harmonia com a história do teatro, retomando o seu uso inicial. É possível encontrar actualmente um teatro restaurado que respeita e acompanha a memória dos vários períodos e fases da evolução do edifício teatral.



Desenhos técnicos do projecto do *corral* de Alcalá de Henares em Madrid  
Fonte: Estudio José María Perez, 2005



Sala antes das obras de reconstrução do Teatro de Alcalá de Henares  
Fonte: Teatro de Alcalá de Henares, acedido em Abril 2017.



Sala após as obras de reabilitação do Teatro de Alcalá de Henares  
Fonte: Teatro de Alcalá de Henares, acedido em Abril 2017.

## ANEXO 5

As premissas inerentes ao estudo e concepção dos espaços e edifícios teatrais expostas nesta ao longo deste trabalho vão ao encontro dos teatros actuais, sendo possível nomear alguns teatros cuja formalização convergem com as referidas directrizes.

Direcciona-se agora o foco de análise para o Chicago Shakespear Theatre, uma companhia inserida num complexo teatral, que conta actualmente com três teatros, uma roda gigante, carrosséis e outras atracções lúdicas junto ao cais. O Chicago Shakespeare Theatre inaugurou a sua primeira instalação em 1999 conhecido como Navy Pier, anteriormente referido no subcapítulo “A pluralidade tipológica”. Prevê-se que o seu novo teatro The Yard seja inaugurado ainda no presente ano de 2017. O espaço que a companhia dispunha era diminuto para a variedade de produções que apresentava por ano, chegando a receber mais de seiscentas representações, desde musicais a peças clássicas, todas de Shakespeare. Insatisfeitos com o resultado dos projectos concebidos para o novo teatro, centraram toda atenção para o local mais inutilizável do complexo do Chicago Shakespeare Theatre, uma grande tenda branca construída em 1994 para cobrir o Syline Stage do teatro Navy Pier. A concepção da grande estrutura de aço onde prende a tenda gigante ficou a cargo do atelier Adrian Smith + Gordon Gill Architecture. A tenda tem agora um uso renovado, servindo de cobertura ao novo teatro The Yard numa relação directa com o espaço exterior, podendo receber projecções multimédia na própria tela, no exterior durante a noite. The Yard é um exemplo perfeito da adaptação de espaços, uma das premissas identificadas nesta dissertação, no caso de espaços com préexistências significantes ao novo uso que se pretende do espaço.

Mais concretamente, este teatro consiste na multiplicação de um elemento em torre de três andares, que pode ser agregado a mais elementos, formando um leque de várias tipologias de palco. É portanto, um teatro de palco flexível composto por vários elementos. A torre pesa sensivelmente quinze mil quilogramas, apoiada numa base hidráulica que permite a rápida transformação do palco, sendo apenas necessárias três pessoas em cada torre. Cada uma delas funciona como peça individual, com os seus próprios sistemas eléctricos, de som, de iluminação e de vídeo, funcionando também como aquecedor, com seus próprios sistemas de incêndio conectados ao núcleo do teatro. A agregação destas torres compõe a essência do The Yard. Um teatro que tem uma forte relação com o exterior, que representa um espaço de lazer e de divertimento que funde vários conceitos actuais, como teatro *pop up*, *found space* e *black box*.





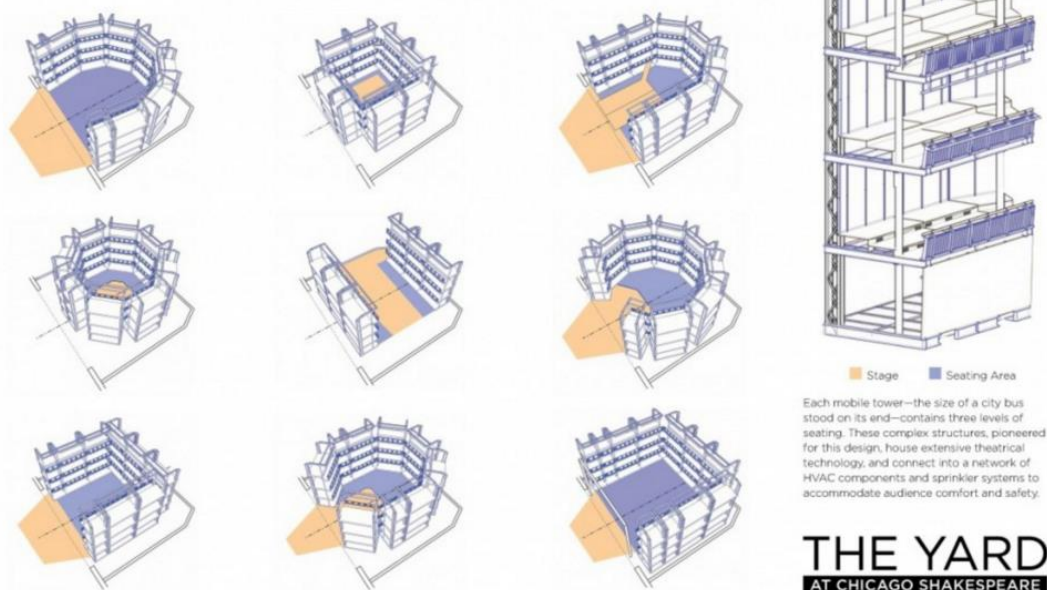
3D do complexo do Chicago Shakespeare Theatre, à esquerda o The Yard e à direita o Navy Pier  
 Fonte: Adrian Smith + Gordon Gill Architecture, 2017.



Sala do teatro The Yard  
 Fonte: James Steinkamp, 2017.

## EXAMPLES OF TOWER CONFIGURATIONS

The year-round, flexible venue can be configured in a variety of shapes and sizes with audience capacities ranging from 150 to 850.



Esquema das diferentes tipologias de palco do teatro The Yard  
Fonte: Chicago Shakespeare, acedido em Abril de 2017.